

# **ESTÁGIO NA NOVÁ GALERIE: CONTRIBUTOS PARA UMA COMUNICAÇÃO ACESSÍVEL**

**Ana Lúcia Cardoso Duarte**

**Relatório  
de Estágio de Mestrado em Museologia**

**Novembro 2019**



Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à  
obtenção do grau de Mestre em Museologia realizado sob a orientação científica da  
Professora Doutora Alexandra Curvelo.

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer à minha orientadora Professora Doutora Alexandra Curvelo pela disponibilidade, orientação e apoio essenciais para a concretização deste relatório de estágio.

Desejo também agradecer à equipa da Nová Galerie pela disponibilidade e simpatia com que me receberam. Em especial à minha orientadora na instituição Lenka Travníková pelo constante acompanhamento, interesse e sobretudo pela amizade constante ao longo do estágio.

Um muito obrigada aos meus amigos por saber que estão sempre lá para mim. Finalmente, gostaria de expressar a minha gratidão ao meu namorado e aos meus pais pelo apoio incondicional, amor e confiança que sempre depositaram em mim, mesmo nos momentos mais difíceis.

# **ESTÁGIO NA NOVÁ GALERIE: CONTRIBUTOS PARA UMA COMUNICAÇÃO ACESSÍVEL**

**Ana Lúcia Cardoso Duarte**

## **RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** Estágio; galeria de arte; acessibilidade intelectual; comunicação expositiva;

O presente relatório de estágio apresenta as atividades desempenhadas ao longo do meu estágio na Nová Galerie em Praga, entre outubro de 2018 a abril de 2019.

A instituição cultural tem vindo a tornar-se cada vez mais sociável culturalmente, fator que se repercute em audiências mais diversificadas. É neste contexto que se revela fundamental a aplicação de uma comunicação intelectualmente mais acessível a uma maior variedade de público.

O primeiro capítulo deste relatório dedica-se à contextualização histórica da instituição Nová Galerie, principais objetivos, perfil funcional, a descrição de espaços expositivos, referências a aspetos relevantes na história da arte checa que se revelam importantes para o estabelecimento da sua missão, bem como a importância das feiras de arte para uma galeria de arte contemporânea. Seguido pelo segundo capítulo onde é feita a apresentação da metodologia.

A realização de análises de exposições em instituições externas à Nová é feita ao longo do terceiro capítulo, análises essas propiciadas quer pelos conhecimentos adquiridos ao longo da componente letiva do Mestrado, quer pela leitura de bibliografia relevante.

O quarto capítulo tem como principal enfoque a apresentação de algumas sugestões de aplicação para uma comunicação intelectualmente mais acessível, por forma a permitir que uma maior variedade de públicos possa usufruir de melhores condições nas exposições realizadas pela galeria. O relatório termina com a apresentação das considerações finais sobre o meu percurso de estágio.

# **INTERNSHIP AT NOVÁ GALERIE: CONTRIBUTION FOR AN ACCESSIBLE COMMUNICATION**

**Ana Lúcia Cardoso Duarte**

## **ABSTRACT**

**KEYWORDS:** internship; art gallery; intellectual accessibility; exhibition communication

This report presents the activities I performed during my internship at Nová Galerie in Prague, between October 2018 and April 2019.

Cultural institutions are receiving more and more attention from society, which results in a more diverse audience of visitors. In this context, it is crucial to have a communication that is well designed for an intellectual heterogeneous audience.

The first chapter presents the historical context of Nová Galerie, its main objectives, its functional form, and its exhibition space. The relevant aspects of Czech art history that influenced Nová Galerie's mission are discussed as well as the importance of art fairs for a contemporary art gallery. Followed by the second chapter that introduces the methodology.

In the third chapter, exhibitions that were displayed in other cultural institutions are analyzed. The assessment is based on my acquired knowledge throughout the teaching component of the Master and extended by the relevant bibliography.

The fourth chapter, suggests adapted communications that enable a broader audiences to enjoy the gallery's exhibitions. In the end, final considerations of my internship are presented.

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
Motivos de escolha e objetivos para o estágio.....	1
Estrutura e organização do relatório de estágio.....	2
<b>CAPÍTULO I Contextualização .....</b>	<b>4</b>
I.1. História da instituição .....	4
I.2. Caracterização da instituição: Missão e objetivos .....	5
I.2.1 Arte e valores da cultura checa .....	6
I.2.2 Perfil funcional da galeria.....	9
I.3 Feiras de arte e galerias comerciais.....	10
I.3.1 Galerias comerciais privadas na República Checa.....	10
I.3.2 O papel das feiras de arte nas galerias comerciais .....	11
I.4 Espaços da galeria.....	13
<b>CAPÍTULO II Metodologia.....</b>	<b>14</b>
II.1 Funções durante o estágio .....	14
II.2 Exposições na Arte Contemporânea: importância da mediação.....	16
II.2.1 O texto enquanto elemento de mediação.....	17
II.2.2 O modelo White Cube em exposições de arte contemporânea.....	20
<b>CAPÍTULO III Aspeto sobre comunicação expositiva nas exposições visitadas... 22</b>	<b>22</b>
III.1 Exposições em análise .....	22
III.2 Casos .....	23
III.2.1 Exposição: Keltové ou “The Celts” .....	23
III.2.2 Exposição: Slav Epic de Alfons Mucha.....	24
III.2.3 Exposição: Welcome to Hard Times .....	26
III.2.4 Exposição: Czech-Slovak/Slovak-czech.....	27
III.2.5 Exposição: Jiri Valenta: Breath of icons. Language of Meditation .....	29
III.2.6 Museu Técnico Nacional: Exposição: Transportes.....	30
<b>CAPÍTULO IV Propostas aplicadas .....</b>	<b>32</b>
IV.1 Propostas de aplicação na Nová Galerie.....	32
IV.1.1 1ºMomento- Fragilidades.....	32
IV.1.2 2ºMomento- Propostas de melhoria.....	33
IV.2 Textos introdutórios .....	33
IV.3 Tabelas de objeto .....	35
IV.4 Aplicação de códigos QR (viabilidade).....	36
IV.5 Website e níveis de informação .....	37
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>39</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>40</b>
<b>LISTA DE FIGURAS .....</b>	<b>43</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>44</b>
ANEXO I.....	44
ANEXO II .....	45
ANEXO III .....	47
ANEXO IV .....	48
ANEXO V .....	49

ANEXO VI.....	50
ANEXO VIII .....	52
ANEXO IX.....	54
ANEXO X .....	56
ANEXO XI.....	57
ANEXO XII.....	58
ANEXO XIII .....	59



# INTRODUÇÃO

## Motivos de escolha e objetivos para o estágio

O presente relatório de estágio enquadra-se no cumprimento da componente não-letiva do Mestrado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. O estágio decorreu na Nová Galerie, em Praga, com a carga horária total de 800 horas, de acordo como os requisitos estipulados pelo curso, com início no dia 1 de outubro de 2018 e com término a 26 de abril de 2019.

A Nová é uma galeria comercial da cidade de Praga na República Checa. Nasceu com o objetivo de ser uma plataforma de aproximação das artes visuais, tendo como principal missão a criação de um espaço onde a arte contemporânea checa pudesse ser apresentada. Tem ainda como objetivo providenciar consultoria de arte, ajudando na construção e aumento de coleções<sup>1</sup>, divulgar e apoiar a arte checa além-fronteiras, através da sua presença em feiras de arte internacionais.

A motivação para a escolha desta instituição, prendeu-se acima de tudo pelo interesse em perceber o funcionamento de uma galeria de arte contemporânea num país estrangeiro, com o objetivo de adquirir experiências, alargar perspetivas e conhecimentos na área. A curiosidade para com este tipo de arte deriva do facto de ela constituir um tema bastante dubitável atualmente, levando muitas vezes ao próprio questionamento sobre o seu valor artístico.

Subjacente a esta controvérsia levanta-se comumente a questão “isto é arte?”, refletindo a divisão do senso comum que se repercute essencialmente em duas posições: aqueles para quem as expectativas sobre o que é efetivamente arte se apoiam na figuração clássica e moderna e que pelo facto de a arte contemporânea fugir a esse cânone não é reconhecida como tal, e por outro lado, aqueles que se posicionam no paradigma sob o qual foi criada entendendo o seu contexto, e que por isso a consideram arte.

---

<sup>1</sup> Informação disponibilizada na página web da instituição.

Tendo sempre mantido uma posição neutral em relação ao tema, talvez por não ter tido as bases necessárias à sua compreensão, sempre desejei explorar e entender mais as diferentes visões e perceber em que medida elas se fundamentam, e a partir daí tentar fazer o meu próprio juízo em torno da questão.

Os objetivos para o estágio compreendem a aplicação de conhecimentos adquiridos durante o ano letivo do mestrado em Museologia, consistindo fundamentalmente em perceber o funcionamento e dinâmica de uma instituição desta natureza. Destarte, para além da ajuda com a preparação de exposições no que toca a montagem, desmontagem e transporte de obras, um dos objetivos nucleares do estágio foi o estudo de aspetos museográficos gerais, com incidência na comunicação escrita em exposições de museus e galerias externas à instituição, com o intuito de fornecer ferramentas e perspetivas de utilização do espaço nas exposições na Nová Galerie.

Todas as análises e juízos são acompanhados pelas referências bibliográficas, através da aquisição dos conhecimentos adquiridos ao longo do mestrado, e o entendimento do tipo de funcionamento de uma galeria de arte contemporânea num país como a República Checa, de forma a poder identificar os seus potenciais e possíveis carências.

### **Estrutura e organização do relatório de estágio**

O primeiro capítulo do presente relatório corresponde à caracterização da instituição Nová Galerie, com o objetivo de definir a missão e objetivos da instituição, fornecendo uma perspetiva geral sobre o panorama cultural que a permitiu emergir enquanto galeria de arte comercial e da subjacente importância da sua participação em feiras de arte nacionais e internacionais.

No segundo capítulo é feita uma descrição das várias funções propostas para o estágio, da viabilidade de cada uma e a definição da linha a seguir durante o estágio. Ainda neste capítulo, uma parte dedicada à importância da mediação em exposições e exposições de arte contemporânea em particular.

O terceiro capítulo é dedicado àquela que foi a minha principal função: a análise e posterior exposição aos membros da galeria de aspetos museográficos e de comunicação escrita em exposições de várias áreas, exposições essas de instituições externas à Nová, função que funcionava fundamentalmente como um olhar externo da galeria.

O quarto e último capítulo é feito no sentido de entender quais foram as principais fragilidades encontradas em termos de acessibilidade intelectual na galeria Nová e posteriormente a apresentação de soluções/ propostas de melhoria a serem adaptadas pela galeria, tentando cumprir o pressuposto de elaboração de conteúdos de fácil compreensão, que facilitem a acessibilidade à informação.

Por último, são apresentadas algumas reflexões em torna da importância de uma experiência similar no âmbito do mestrado.

O relatório adota o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

# CAPÍTULO I

## Contextualização

### I.1. História da instituição

Tendo aberto as suas portas apenas no ano de 2014, a Nová Galerie é, por isso, um projeto bastante recente. Localiza-se na rua Balbínova, no atual distrito administrativo denominado de zona 2<sup>2</sup>, em Praga, caracterizado como sendo uma das zonas centrais e principais da cidade. Contudo, o projeto da arquiteta e fundadora Nina Hédwích (n.1982) para a atual Nová Galerie, começou a delinear-se dois anos antes, em 2012, altura em que inaugurou o seu primeiro projeto de galeria com a Galerie Mainerová<sup>3</sup>, local onde se encontra hoje o atelier de arte Malovaní Kreslení, também sob direção de Nina.

As reduzidas dimensões do espaço, que na altura albergava a Galerie Mainerová, fizeram com que procurasse sistematicamente, nos anos seguintes, um espaço que se adequasse aos seus projetos. Foi então que, dois anos mais tarde, arrendou o espaço localizado a poucos metros do atual atelier de arte Malovaní Kreslení. A decisão fundamentou-se em dois aspetos principais: o espaço físico, que a cativou, e a proximidade com o atelier. Nasceu assim a Nová Galerie. O edifício que hoje alberga a galeria foi utilizado anteriormente como bordel<sup>4</sup>. Por não se tratar de um projeto arquitetónico de raiz com o objetivo de expor arte, e por não terem sido levadas a cabo alterações ou remodelações no edifício, as características físicas do espaço inicial, como são a conceção labiríntica dos espaços e a sua localização em piso subterrâneo, permanecem inalteradas.

Desde a sua abertura, em 2014, a Galeria Nová manteve sempre a sua

---

<sup>2</sup> Atualmente, existem vinte e dois distritos administrativos em toda a cidade de Praga. A zona 2, local onde se localiza a galeria, é considerada como uma das zonas residenciais mais seguras e tranquilas e é também o lugar dos grandes parques, cafés e pubs, fator que propicia a sua boa imagem para o exterior. Disponível em: <https://erasmuspragablog.wordpress.com/2015/01/23/distritos-de-praga/> (tradução livre da minha autoria)

<sup>3</sup> Discurso do professor Martin Mainer aquando da inauguração da então Galeria Mainerová (2012), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eqQ8SQyTcRA>.

<sup>4</sup> A existência de um número considerável de bordéis é uma realidade comum na cidade. Muitos dos estabelecimentos privados, como é o caso do edifício em questão, não se encontram marcados na parte exterior e estão localizados em áreas comuns, sendo por isso, difícil serem descobertos pela polícia e assistência social. Informação disponível em: <https://www.prague.fm/pt-pt/48686/praga-e-cidade-de-centenas-de-bordeis/>

programação orientada para a produção artística contemporânea checa, mais concretamente para os períodos compreendidos entre segunda metade do século XX até à nova geração de artistas daquele país <sup>5</sup>.

## **I.2. Caracterização da instituição: Missão e objetivos**

Desde a sua abertura, a Nová Galeria tem mantido sempre como missão o desejo da arquiteta checa em “criar um espaço onde a arte contemporânea do seu país pudesse ser apresentada”, bem como “divulgar e apoiar sistematicamente a arte checa no país e no estrangeiro”, baseando-se na “criação de uma forte galeria de arte apresentando os valores mais significativos das belas artes checas”. A par deste desígnio, a sua missão tem também como principal objetivo promover “visitas guiadas para grupos escolares, grupos de interesse e público em geral, discussão com autores, palestras e debates, programas de animação para exposições, cursos regulares de arte e círculos para crianças e adultos, oficinas de arte”.<sup>6</sup>

A programação é orientada para a produção contemporânea checa, que vai desde o período compreendido entre a última metade do século XX até à nova geração de artistas, como já referido anteriormente. A maioria dos artistas que cooperam com a galeria são, ou foram, alunos da Academia de Belas Artes de Praga ou de Brno (segunda maior cidade da República Checa) e, por conseguinte, também alunos de Martin Mainer<sup>7</sup>, pintor e marido de Nina Hedwich.

Para além da sua forte vertente comercial, e tendo em conta a sua programação, é possível definir a galeria como um espaço onde está claramente vincada a visibilidade da arte checa nas exposições realizadas. O professor e também artista da galeria, Martin Mainer, provém, tal como muitos artistas checos, da nova geração de 80, geração essa que emergiu e desempenhou um papel importante na formação do panorama artístico nacional depois do declínio do regime comunista, resultante da Revolução de Veludo<sup>8</sup>. Este é um aspeto essencial, na medida em que veio sensibilizar e consciencializar as novas

---

<sup>5</sup> Informação disponibilizada na página web da Nová Galerie, disponível em: <https://www.novagalerie.cz/artists/> (tradução livre da minha autoria).

<sup>6</sup> Idem. (tradução livre da minha autoria)

<sup>7</sup> Martin Mainer é atualmente professor e responsável pelo estúdio de pintura na Academia de Belas Artes em Praga, com informação disponível em: <https://www.novagalerie.cz/kaspar/>. (tradução livre da minha autoria)

<sup>8</sup> Informação disponibilizada na página web da Nová Galerie, disponível em: <https://www.novagalerie.cz/artists/> (tradução livre da minha autoria).

gerações de artistas para essas mudanças no panorama artístico checo.

### 1.2.1 Arte e valores da cultura checa

A cidade de Praga foi desde muito cedo um importante centro cultural no coração da Europa central. A cultura e arte checas foram sofrendo ao longo dos séculos várias mudanças de carácter social e político, que influenciaram a forma e conteúdo com que estas se nos apresentam hoje.<sup>9</sup> De uma forma geral, a arte checa e, por conseguinte, aquela que caracteriza a programação da galeria, teve origem, fundamentalmente, em cenários não oficiais de atividades artísticas, lideradas por artistas provenientes de várias áreas.

Esta *unofficial scene* começou por surgir na era comunista (1948-1989), quando o controlo exercido por parte do regime impedia o avanço e a partilha de ideias entre artistas.<sup>10</sup> Um dos movimentos que mais influência teve durante o período comunista foi o designado ciclo das *Konfrontace*. Este ciclo consistiu em duas exposições privadas criadas em 1960 por um grupo de jovens artistas, nas quais foi introduzido trabalho relevante relacionado com a arte *informel*<sup>11</sup>, constituindo um fator indicativo de que mudanças significativas estavam a ocorrer no cenário artístico checo nos anos 60, dado tratar-se de um estilo proibido na “cena oficial” e que, por isso, foi percebido como a mais autêntica reação à situação.<sup>12</sup>

Essas mudanças traduziram-se, durante a década de 60, na ideia de que o objeto de arte poderia abordar qualquer assunto, assumir qualquer forma e ser criado através de qualquer fonte, num lugar onde os artistas se inseriam em comunidades, aceitando não só artistas mas também outros intelectuais que se recusavam a pactuar com a “cultura oficial”<sup>13</sup>, marcando o início do período de transformação do papel tradicional do artista e do observador.

No início da segunda fase do regime totalitário, na viragem para a década de 70, assistiu-se a profundas transformações na sociedade e cultura checas. A arte começou a

---

<sup>9</sup> DRDOVÁ, L. *et.al. Czech contemporary art*. Praga, 2012, p.13. (tradução livre da minha autoria).

<sup>10</sup> *Ibidem* p.17 (tradução livre da minha autoria)

<sup>11</sup> A arte *informel* (sem forma) pretende exprimir a tendência para o abandono de qualquer forma previamente conhecida. Os artistas informais acreditavam que era possível a comunicação estética através de imagens e de linguagens totalmente novas e inventadas sem referência a memórias ou vivências comuns (MONTANER, J e RUEDA, A. *Del informalismo al arte conceptual*. 2015)

<sup>12</sup> DRDOVÁ, L. *et.al. Op.Cit*, p.18. (tradução livre da minha autoria).

<sup>13</sup> *Idem, ibidem*, p.21

acordar do choque da chamada “normalização”<sup>14</sup> e a posterior “grey zone”<sup>15</sup> começa lentamente a ganhar peso. Durante os anos 80, e mesmo na década de 1990, a pertinência das declarações de Jindřich Chalupecký<sup>16</sup> continuam a fazer eco no panorama artístico checo quando este afirmou que a arte checa, por não ter sido influenciada pelo mercado de arte como no ocidente, possuía uma diferente missão e personalidade.<sup>17</sup>

O principal problema neste período em termos da cena artística, prendeu-se com a tensão entre cultura oficial e não oficial, bem como a existência de preconceitos relacionados com o valor e significado de cada uma.<sup>18</sup> Como consequência, as atividades culturais paralelas começaram a expandir-se significativamente e durante esse período era comum que muitas exposições “não oficiais” tivessem lugar em estúdios privados fora da cidade. Vários pequenos espaços de galeria começaram por funcionar desta forma, dentro e fora do perímetro urbano, o que viria a proporcionar um importante espaço para apresentar artistas da *grey zone*.<sup>19</sup>

Durante este período, a série *Konfrontace* ganha lugar em estúdios e casas privadas, potenciando momentos de comunicação livre e de apresentação de trabalhos não permitidos oficialmente, marcando o nascimento de uma nova estética que rejeita os cânones das gerações anteriores, dando ênfase ao estilo individual e aperfeiçoamento da técnica. Esta geração constrói uma variedade de estilos, materiais e abordagens que desmontam as regras das tradicionais práticas criativas.<sup>20</sup> Esta revolução na arte, propiciada pela geração de oitenta e pelo ciclo das *Konfrontace*<sup>21</sup>, traz novidades de temas e um novo olhar sobre estilos artísticos, que leva consequentemente a uma descrença em narrativas universais, abrindo caminho para uma pluralidade de possibilidades na forma de ver a realidade.

---

<sup>14</sup> Normalização é o nome dado ao período na história da Checoslováquia que começou com a tomada do poder por políticos leais à União Soviética no ano seguinte à invasão pelas tropas do Pacto de Varsóvia em 1968. O período foi caracterizado por diferentes formas de controle, manifestadas nas políticas educacionais e na liberdade limitada de movimento”, disponível em: <https://www.socialismrealised.eu/normalisation-everyday-life/> (tradução livre da minha autoria)

<sup>15</sup> O grupo *grey zone* consistia num grupo de intelectuais que passivamente apoiou a oposição ao regime comunista, destacando-se nomes bastante relevantes, como, por exemplo, os escritores Milan Kundera e Miroslav Holub e o 1º Presidente da República Checa Václav Havel.

<sup>16</sup> Jindřich Chalupecký (1910-1990) foi uma das figuras chave da crítica e da história da arte checa e europeia, apesar de o seu nome constar na lista negra do regime comunista.

<sup>17</sup> DRDOVÁ, L. *et.al*, *Op.Cit.* p.23. (tradução livre da minha autoria).

<sup>18</sup> Idem, *ibidem*. c.f p.24

<sup>19</sup> Idem, *ibidem* c.f. p.24

<sup>20</sup> Idem, *ibidem* c.f.p.26

<sup>21</sup> Desta geração faz parte também Martin Mainer, pintor da Galeria Nová e professor da maioria dos pintores que com ela cooperam.

Em 1989, testemunha-se uma das mais importantes revoluções, com a deposição do governo comunista no país, a chamada Revolução de Veludo, que acarreta mudanças na cena cultural checa. Em conjunto com o sistema político e económico, também nas áreas culturais estavam a ocorrer importantes transformações.<sup>22</sup>

O artista deixa de ser percecionado como alguém fora do seu tempo, para ser entendido como um indivíduo cujo trabalho é interpretado como pertença de uma comunidade. O tema dos problemas sociais passa a conter uma reflexão privada e a ser um testemunho de problemas íntimos, influenciada pela adoção de mecanismos capitalistas que se refletiram na maior parte da arte após a Revolução de Veludo.<sup>23</sup> Com o virar do milénio e com a entrada da República Checa na União Europeia (2004), começam a surgir novas abordagens e opiniões. Os materiais, formas e temas começam a ser influenciados pelas atividades quotidianas, segundo padrões de comportamento pelos quais esta comunidade específica se movimenta. Muitos artistas contemporâneos abordam a desigualdade de género e os problemas de exclusão social e das minorias. Trabalham com a realidade política e social, refletindo não só a componente externa, mas também interna desta realidade. Criticam a situação institucional, a vida social e política, introduzindo-as tematicamente no passado e no presente<sup>24</sup>.

A programação da Nová Galerie segue, na maioria dos casos, esta esteira, vocacionando-se para a reafirmação da arte checa, em conformidade com os temas e abordagens artísticas da história da arte do país. As abordagens dos problemas individuais, de diferenças de género e de sexualidade, constituem o principal foco dos trabalhos dos pintores Pavla Malinová (n.1985) e Juraj Ďuriš (n.1992)<sup>25</sup>. A temática da vida quotidiana e o amor pela Natureza são temas recorrentes dos pintores Adam Kašpar (n.1993), Jan Rybníček (n.1988) ou Barbar (n.1983)<sup>26</sup>, bem como alguns artistas mais que vêm da geração de 90. Outros há que trabalham temas mais históricos, como é o caso da era da “normalização”, representado por exemplo, pelo pintor František Matousek

---

<sup>22</sup> DRDOVÁ, L. et.al., *Op.Cit.* p.31. (tradução livre da minha autoria).

<sup>23</sup> *Idem. ibidem*, c.f p.27

<sup>24</sup> *Idem, ibidem* p.36

<sup>25</sup> Em Pavla Malinová a pintura está ligada ao corpo humano e à sua interação, a mensagens codificadas sobre sexualidade humana, disponível em: <https://www.novagalerie.cz/artists> (tradução livre da minha autoria)

<sup>26</sup> Adam Kašpar aborda a paisagem como algo permeável com o antigo espírito mítico das rochas. As montanhas, são caracterizadas como quase sagradas sobre a Terra. Esta relação é a sua reflexão da sociedade. *idem* (tradução livre da minha autoria)



(n.1967)<sup>27</sup>, transpondo para as suas obras, a sua própria relação e reflexões sobre a sociedade atual.

### **I.2.2 Perfil funcional da galeria**

Quanto ao perfil funcional, a Galeria Nová, em conjunto com o Atelier de Arte Malovaní Kreslení, funciona sob tutela da organização non-profit Malovaní Kreslení z.s liderada por Nina Hedwich. Conta com as posições de Diretor Geral, cargo atribuído à diretora N. Hedwich, que o mantém desde a sua abertura; o cargo de Assistente Executivo, ocupado durante 6 dos 7 meses do meu estágio por Lenka Trávníčková, despedida da organização recentemente, não tendo sido ocupado até à data da minha saída. O Assistente Executivo tem sob a sua tutela a supervisão do responsável de receção, contrato de anfitriões e a seleção de estagiários<sup>28</sup>. Em média contam com 8/10 estagiários cada ano letivo, seja em regime Erasmus + ou através da inclusão de estudantes nacionais da área das artes e cultura. No seu todo é composto por uma equipa de cerca de 10 elementos, dividindo funções com o atelier de arte, nomeadamente o cargo de Diretor Geral.

Deste perfil não fazem parte os curadores, já que estes funcionam como curadores externos à instituição, numa espécie de “curadoria coproduzida entre curadores e galeristas”<sup>29</sup> Usualmente, esta dinâmica resulta no convite feito pela galeria a um curador para trabalhar em cooperação, mas não mais que em duas exposições. Este convite é feito através de um *open call project* para curadores, sendo-lhes oferecida a possibilidade de realizarem a sua própria exposição na galeria. A escolha de cada profissional assenta essencialmente em 3 critérios: foco, ou seja, a capacidade de organização e de planeamento; experiências e preferências pessoais pela arte.<sup>30</sup> O curador selecionado tem a oportunidade de escolher um artista, um conjunto de artistas, ou uma vertente que queira explorar para o seu projeto, e a partir daí trabalha em conjunto com o artista ou galerista. Esta constitui uma oportunidade para ambos - curador e galeria - entenderem a sua atividade como “um veículo para novos discursos e novas leituras da produção artística (...) e de onde poderão resultar experiências interessantes, a galeria com o

---

<sup>27</sup> Em František Matousek os temas abordam o contexto de uma República Checa na época da normalização, apresentando uma possível reminiscência do desejo de um socialismo real por uma vida de liberdade. *Idem* (tradução livre da minha autoria)

<sup>28</sup> Vd. ANEXO I

<sup>29</sup> MATOS, Ana, *Que galeria para o século XXI? Uma possível reflexão*. Dissertação de Mestrado. Lisboa FLUL. 2011 p.60.

<sup>30</sup> Informações fornecidas oralmente por Bedrich Son, rececionista da galeria.

conhecimento do público e artistas e o curador com diferentes perspectivas”<sup>31</sup>.

O conhecimento do público por parte das instituições é uma das peças chave para o funcionamento efetivo da galeria. Como sugere Ana Matos, podem considerar-se dois tipos de galeria: uma fundamentalmente mais institucional, e outra mais direcionada ao público em geral.<sup>32</sup>

No caso da Nová Galerie, não é possível fazer uma clara distinção ou caracterização apenas a partir de um ponto de vista, já que são várias as linhas que se cruzam. Podem identificar-se características das duas vertentes sugeridas, no sentido em que certas *vernissages* são de carácter mais privado, com pessoas que se movimentam no mesmo meio social, sendo a sua participação internacional implementada através das feiras de arte, que neste caso é bastante significativa, constituindo neste ponto linhas características da galeria institucional.<sup>33</sup> No entanto, podem também ser observadas características que correspondem à vertente da galeria destinada ao público em geral, no sentido em que a própria divulgação é feita através do envio de convites por meios de natureza mais generalistas, como é o caso das redes sociais: *facebook*, *instagram*, e também pelo email ou web site da instituição, desejando desta forma tornar o espaço “público e para diferentes públicos desde o curioso ao grande colecionador”.

A registar, também, que a maioria dos clientes da galeria são pessoas interessadas em arte, tendo em sua posse grandes coleções de arte checa, construindo e comprando coleções por razões de investimento e amor pela arte. O colecionador é entendido como uma das peças chave neste sistema, pois fomenta a produção. No entanto, há que referir que para além do grande colecionador, uma considerável fatia de compradores são pessoas singulares, às quais interessa uma peça específica que lhes gera satisfação, não sendo, por isso, considerados colecionadores.

### **I.3 Feiras de arte e galerias comerciais**

#### **I.3.1 Galerias comerciais privadas na República Checa**

No que respeita às galerias comerciais privadas, o mercado de arte contemporânea

---

<sup>31</sup> MATOS, Ana, *Op.Cit.* p.60.

<sup>32</sup> *Ibidem* p.52

<sup>33</sup> *Ibidem* p.53

é relativamente recente, remontando à segunda metade da década de 90<sup>34</sup>. Seria pertinente referirmo-nos a elas não tanto como um tipo tradicional de instituições representativas, mas antes como entidades promovendo e vendendo diferentes tipos de arte<sup>35</sup>.

Durante a década de 90, foram abertas as três primeiras galerias contemporâneas profissionais na cidade de Praga. A MXM (1991) foi regularmente representada em feiras de arte no exterior e desempenhou um importante papel na promoção da arte checa dos anos 90 fora do país. Em meados da década de dois mil, duas galerias - a Jiří Svestka Gallery e a Zdeněk Skleenár gallery<sup>36</sup> - abriram portas, tendo sido desde aí<sup>37</sup> que outras galerias começaram a aparecer.<sup>38</sup>

O cenário artístico checo constituiu um “sistema de multicamadas de galerias estatais, privadas, comerciais e sem fins lucrativos”<sup>39</sup>, onde várias gerações de artistas trabalham, incluído a mais nova geração que sai das escolas de arte em todo o país, como acontece com várias artistas que trabalham com a Nová Galeria.

### **I.3.2 O papel das feiras de arte nas galerias comerciais**

A feira de arte tem vindo a assumir um papel cada vez mais importante na estratégia da galeria contemporânea, como forma de chegar a outros públicos e mercados.<sup>40</sup> Hoje elas são instrumento chave no mercado de arte global, sendo um dos seus fatores de diferenciação, a partilha de informação e interação entre os participantes<sup>41</sup>.

As feiras são acontecimentos singulares que se caracterizam pela reunião num espaço reduzido e período limitados de um elevado número de agentes do mercado, especialmente compradores. Estes eventos são plataformas culturais de grande relevância para os mercados de arte<sup>42</sup>, pois possibilitam a circulação de obras de arte, a projeção de

---

<sup>34</sup> DRDOVÁ, L. *et.al.*, *Op.Cit.* p.13. (tradução livre da minha autoria)

<sup>35</sup> *Ibidem* p.64

<sup>36</sup> Zdeněk Skleenár começou a trabalhar como galerista durante a década de noventa e foi um dos responsáveis pela criação de um mercado de arte na República Checa.

<sup>37</sup> A galeria mais bem-sucedida atualmente *Hunt Kastner Artworks*, foi aberta em 2005.

<sup>38</sup> DRDOVÁ, L. *et.al.*, *Op.Cit.*, p. 64

<sup>39</sup> *Idem* p.38

<sup>40</sup> MATOS, Ana, *Op cit* p.55

<sup>41</sup> BATTAGLIA, Francesco, *The Basel effect. A research on the relation between young artists and art fair*. Erasmus University Rotterdam. s/d p.15 (tradução livre da minha autoria)

<sup>42</sup> TAVARES, Marta, *A importância das feiras de arte: o caso das Feiras de Arte e Antiguidades da Associação Portuguesa dos Antiquários*. Dissertação de Mestrado. Lisboa. ISCTE. 2015. p.15

artistas e galerias, permitindo aos agentes de mercado novas oportunidades de negócio, construção de contactos internacionais e gerando novas oportunidades de vendas <sup>43</sup>

Nas últimas décadas, estas plataformas culturais tornaram-se num evento relevante para os mercados de arte, e consequentemente para o perfil e reputação dos comerciantes, a extensão da sua imagem pública e a sua integração numa rede de contactos<sup>44</sup>. A concentração de um elevado número de comerciantes no mesmo espaço atrai com mais facilidade os meios de comunicação, clientes e outros agentes culturais, tais como a imprensa, curadores, colecionadores de arte, e os agentes de mercado aproveitam o evento para se apresentarem publicamente e convencer os outros da qualidade da sua galeria.<sup>45</sup>

No caso da Nová Galerie, a par do seu intuito de divulgação e de apresentação dos valores e da qualidade da arte contemporânea checa no país, um dos seus principais objetivos é apresentá-la além-fronteiras, utilizando para o efeito este tipo de feiras. Desde 2015 que participa regularmente em feiras de arte no país e no estrangeiro. As feiras de arte onde se fez representar são, no país, a Art Prague (4 vezes), e no estrangeiro a Berlin Liste (2 vezes), SCOPE Basel (1 vez), SCOPE New York (1 vez), YIA Brussels (1 vez) e START London (1 vez). Todas estas feiras são especializadas em arte contemporânea, visando a promoção, difusão e exposição de artistas emergentes no cenário contemporâneo.

O facto de galerias como a Nová participarem, por exemplo, na SCOPE de Basileia, considerada “a feira de arte mais importante à escala global, no que respeita a arte moderna e contemporânea” <sup>46</sup> é tido como um padrão de qualidade, tanto para os artistas, como para as galerias que os representam<sup>47</sup>. A própria criação de parcerias com instituições locais que possibilitam a realização de exposições fora do espaço original é uma consequência da criação desta rede de contactos e através da sua participação na feira SCOPE, a Nová Galeria encetou uma cooperação com o Basel Art Center, promovendo uma exposição conjunta de dois artistas representados pela Nová (Adam Kaspar e Martin Mainer) na sua galeria em Basileia<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> Idem, *Ibidem*

<sup>44</sup> Idem, *Ibidem* p.6

<sup>45</sup> Idem, *Ibidem* p.5

<sup>46</sup> BATTAGLIA, F *Op.cit* p.18 (tradução livre da minha autoria)

<sup>47</sup> BATTAGLIA, F *apud* Velthuis, 2003 (tradução livre da minha autoria)

<sup>48</sup> Informação oral fornecida por Bedrich Son, rececionista da galeria.

## I.4 Espaços da galeria

Os espaços expositivos da galeria não foram construídos com o propósito de albergar um espaço dedicado à exibição de arte. Apesar de tudo, este espaço tem-se mantido inalterado, conservando integralmente as características da ocupação anterior.

A Nová é composta por dois andares, um rés-do-chão e outro subterrâneo.<sup>49</sup> A entrada é feita pelo andar superior, onde se encontra o espaço de receção e bar/café, bem como a sala principal de exposição. Nesta sala quadrada são apresentadas as “melhores obras” de cada mostra, funcionando como o espaço onde normalmente são acolhidas palestras e debates, que acontecem de forma esporádica. O acesso ao piso inferior é unicamente feito através de escadas, revelando também ser um entrave do ponto de vista da acessibilidade física a pessoas com mobilidade reduzida.<sup>50</sup>

O piso inferior caracteriza-se por ter uma planta labiríntica, havendo a junção de salas e galerias de formas e dimensões variáveis.<sup>51</sup> Neste espaço nada é imediatamente acessível, sendo por isso necessário percorrer as salas, sem nenhum percurso aparentemente definido, de forma a poder encontrar as obras expostas. Quer o piso inferior, quer o superior, têm salas inacessíveis ao público, usadas somente como áreas de reserva de obras e outros materiais necessários à instalação das exposições.<sup>52</sup>

O corpo expositivo da Nová Galerie enquadra-se nos princípios do modelo *White Cube*, muito presente em espaços ligados à arte contemporânea.<sup>53</sup> Caracteriza-se por ser um espaço totalmente branco, com iluminação artificial vinda diretamente do teto. As obras são comumente expostas de forma clássica, de onde resulta uma espécie de diálogo com a parede, sugerindo “a obra isolada de tudo o que poderia prejudicar a sua própria avaliação”<sup>54</sup>, elemento que acaba por gerar uma monotonia no discurso e uma consequente perda de identidade, focando o seu objetivo para um espaço de contemplação.

---

<sup>49</sup> Este tipo de construção subterrânea é muito comum na República Checa.

<sup>50</sup> Vd ANEXO III

<sup>51</sup> Vd ANEXO II

<sup>52</sup> Foi-me negada a disponibilização da planta arquitetónica do edifício.

<sup>53</sup> MATOS, Ana, *Op.Cit.*, p.62.

<sup>54</sup> O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube*. 4th Edition. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, Ltd, 1999 p.13. (tradução livre da minha autoria)

## **CAPÍTULO II**

### **Metodologia**

#### **II.1 Funções durante o estágio**

O estágio na Nová Galerie teve início em outubro de 2018. Inicialmente, e ainda sem nenhuma proposta definitiva, fui conduzida numa visita geral à instituição pela minha coordenadora de estágio, Lenka Trávníčková, de forma a conhecer os espaços quer da galeria onde iria estar a maior parte do tempo, quer do estúdio de arte Malovaní Kreslení. Após este primeiro contacto com os espaços da galeria, e na sequência de uma pequena reunião inicial entre os estagiários e a instituição, foram-me feitas várias propostas na tentativa de definir o meu trabalho a partir desse momento, a saber:

1ª- A primeira proposta por parte da instituição, consistia na realização de uma exposição virtual sobre um tema ou artista à minha escolha, tendo como objetivo a realização de todo o processo de planificação de exposição. Esta revelou-se inviável dado que teria de realizá-la através de um programa específico de computador, com o acréscimo de não ter um colaborador na galeria com conhecimentos específicos na área para me orientar no processo.

2ª- Uma outra proposta centrava-se na execução de uma reportagem fotográfica subordinada ao tema: “Fronteiras entre o espaço público e privado em Praga”, com o intuito de posteriormente realizar uma exposição no espaço da galeria. Esta mostrou-se igualmente inviável, quer por não se enquadrar no plano de curso, quer por não ter qualquer formação na área da fotografia.

3ª- Surgiu ainda uma terceira ideia que se baseava na ajuda na criação de um sistema de inventário para as obras que se encontram em reserva na galeria. Embora tivesse considerado uma proposta interessante, não me pareceu uma boa opção, uma vez que iria ter de realizar todo o processo sozinha, sem o apoio necessário por parte da instituição, uma vez que assumiram desde logo não ter funcionários aptos para me ajudar nesse tipo de tarefa.

Depois de analisar as propostas em conjunto com a minha coordenadora de estágio e com a diretora da galeria, Nina Hedwich, e após uma conversa mais individual com ambas acerca das minhas motivações, componente letiva do mestrado e a sua mais valia para a instituição, ficou decidido que o que faria mais sentido seria apresentar análises e

reflexões sobre exposições em museus e galerias na cidade de Praga. Estas análises teriam como foco central a comunicação expositiva (museografia), com incidência principal na comunicação escrita.

Esta proposta tornou-se, assim, a mais viável e pertinente, na medida em que iria funcionar também como uma experiência para ambas as partes. O principal objetivo por parte da galeria seria entender como as abordagens (em contexto expositivo), podem ser diferentes noutros países e, fundamentalmente, através das minhas análises/opiniões sobre as exposições, fundamentadas pela aplicação dos conhecimentos da componente teórica do mestrado, aplicar/ apontar aspetos importantes na galeria Nová. Através de observações sobre comunicação escrita e museografia de exposições exteriores à galeria, teria a oportunidade de fornecer diversas ferramentas de análise visando o fornecimento de elementos trazidos para o interior.

Apesar de se tratar de uma galeria de arte contemporânea, sugeriram-me que visitasse vários formatos e tipos de exposição, pois seria importante que não me limitasse às exposições de arte, de forma a ter uma perspetiva mais abrangente de todos os aspetos museográficos e de várias práticas expositivas que talvez pudessem ser incorporadas na galeria.

À parte da principal função, a minha contribuição na instituição incluiu também as seguintes atividades, que me ajudaram igualmente a desenvolver algumas tarefas pertinentes, nomeadamente:

- *Apoio na embalagem, manuseamento e transporte de obras:* Esta atividade tornou-se especialmente relevante, pois pude observar que os critérios relativos ao manuseamento e embalagem de obras no espaço da galeria não é o mais correto, havendo manifestamente uma falta de cuidado, no sentido em que os funcionários colocavam frequentemente as mãos diretamente na superfície das telas, podendo causar graves problemas na peça.<sup>55</sup>. As obras nas reservas não estão num local arejado e limpo, e apenas algumas delas se encontram embaladas.
- *Ajuda em instalações e desmontagens de exposições, a saber:*

---

<sup>55</sup> Segundo o estipulado no IPM: *Plano de conservação preventiva: Bases orientadoras, normas e procedimentos* onde se considera que “o pessoal do museu tem um papel absolutamente crucial na prevenção dos riscos, na medida em que pode adotar facilmente comportamentos mais corretos que diminuem a frequência com que ocorrem situações de risco” p.48

- NA KONCI SVĚTA MÍRNĚ DOPRAVA (4. 10. - 13. 11. 2018) - Samuel Paučo
- MAPA HOR (22. 11. 2018 - 10. 1. 2019) - Adam Kašpar
- BIG LITTLE BIG HORN (24. 1. - 28. 2. 2019) - Jakub Tomáš e Martin Skalický
- BOYS AND GIRLS (7. 3. - 18. 4. 2019) – připravujeme (exposição conjunta)

- *Apoio na recepção da galeria:*

Consistia basicamente em explicar em traços gerais as exposições correntes aos visitantes e venda de bilhetes. Revelou-se, no entanto, uma atividade profícua, pois através dela pude perceber alguma falta de comunicação com o público no espaço expositivo, resultado da falta de suporte. Através de conversas informais, muitos dos visitantes confidenciaram-me que se sentiam algo perdidos, com a sensação de que não sabiam muito bem o que tinham visto, ou o que isso lhes tinha despertado em termos emocionais.

## **II.2 Exposições na Arte Contemporânea: importância da mediação**

“A arte como expressão não é apenas alegoria e símbolo. É algo mais profundo, pois procura exprimir o mundo através do artista. Ao fazê-lo, leva-nos a descobrir o sentido da cultura e da história”.<sup>56</sup>

O questionamento coevo da sociedade e o pensamento crítico em relação ao mundo, constituem os mais notórios pilares em que assenta a arte contemporânea. A obra de arte, enquanto ideia de reflexão da relação arte/vida é o que fundamenta a complexidade deste tipo de arte. Priorizando o conceito e a ideia em detrimento do objeto, rompe, desta forma paradigmas e traz novos valores para a constituição de uma nova mentalidade.<sup>57</sup>

As principais características deste estilo artístico assentam na subjetividade e liberdade artística, na fusão entre arte e vida, no próprio questionamento sobre a definição de arte, na medida em que o seu objetivo é produzir arte enquanto reflete sobre si própria.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> CHAUI, Marilena. *Filosofia*, São Paulo. Editora África, 2001, p.125

<sup>57</sup> PEREIRA, José Carlos. *O valor da arte*. Lisboa. Fundação Francisco Manuel dos Santos. 2016 cf p.11

<sup>58</sup> Idem, *ibidem* cf p.6



Considerando estas características, poder-se-á afirmar que a arte contemporânea convoca uma contemplação diferenciada de expressões artísticas de épocas anteriores, dada a sua dimensão individual e incerteza da validade de critérios usados para definir um momento que se encontra em contínua mudança, ou seja, a falta de uma perspectiva histórica que torne mais concretos critérios valorizados em períodos anteriores. Tornou-se num paradigma, na medida em que, em muitos casos, não vai ao encontro das expectativas criadas pelo senso comum, talvez motivado pela sua introdução no mundo da arte sem um discurso que a acompanhe, ou, muitas vezes<sup>59</sup> com um discurso inacessível para uma grande parte do público, aspeto que reforça em muitos casos o seu não reconhecimento como arte.

Evidencia-se deste modo a pertinência e importância da mediação como “um terceiro que se coloca entre dois polos e que age como intermediário”<sup>60</sup>, que através de toda uma gama de intervenções, estabelece certos pontos de contacto entre o que é exposto e os significantes que estes objetos podem comportar.<sup>61</sup> A mediação constitui-se como uma estratégia de comunicação com carácter educativo, capaz de fornecer aos visitantes os meios para melhor compreenderem certas dimensões das coleções<sup>62</sup>, promovendo assim o encontro com as obras produzidas por outros seres humanos, possibilitando que se atinga a subjetividade e que se promova a compreensão pela singularidade, elemento crucial na arte contemporânea.

## **II.2.1 O texto enquanto elemento de mediação**

Segundo Thais Gurgel, a exposição é um sistema de comunicação e de interações sociais<sup>63</sup>, na medida em que a perceção da obra de arte é influenciada pelo sujeito que a vê e pelo contexto em que é vista.<sup>64</sup>

Agregado a esse sistema de comunicação está o texto, que constitui uma das mais importantes e diretas ferramentas de mediação na exposição. Partindo de um ponto de vista literário, ainda que não pretendendo comparar o texto literário e o texto produzido

---

<sup>59</sup> HEMICH, Natalie, *Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico*. Sociologia&Antropologia. Rio de Janeiro, v.04. 2014.

<sup>60</sup> DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. Comité internacional para Museologia do ICOM. São Paulo. Armand Colin. São Paulo. 2014, p.53

<sup>61</sup> Idem, *ibidem* p.53

<sup>62</sup> Idem. *ibidem*

<sup>63</sup> GURGEL, Thais. *Exposição e texto na arte contemporânea*. São Paulo. USP. 2013 p.15

<sup>64</sup> OFERENDA, Nuno Júdice. “*Encontro no canto da memória*”: visita ao atelier de Mário Rita. 2019. Com informação disponível em: <https://amusearte.hypotheses.org/3897>. (última consulta em: 15/10/2019)

para exposição, acredito ser pertinente a sua associação, no sentido em que ambos se assumem como construções comunicativas. Tomem-se como exemplo reflexões estruturais do semiologista italiano Umberto Eco que, na esteira da tradição pós-estruturalista, é reconhecido como um dos principais teóricos da linguagem, na colocação do problema da interpretação da obra literária na relação texto-leitor, destacando o papel ativo e criador do leitor na sua interpretação.

Segundo Eco, o texto é um produto incompleto que pressupõe sempre a cooperação do leitor como condição da sua atualização, que inclui um conjunto de regras, assim como espaços vazios indefinidos, que são realimentados pelo produtor/autor e alcançados pelo recetor/leitor <sup>65</sup>, ou seja, implica sempre um sujeito capaz de decodificá-lo.<sup>66</sup>

O modelo comunicativo dos primeiros teóricos da informação, é constituído por: emissor, mensagem e destinatário, em que a mensagem é gerada e interpretada com base num código, não pode servir de modelo para este caso concreto, pois os códigos do destinatário podem não coincidir com os do emissor, dado que eles são entidades complexas, fazendo assim com que o código linguístico não seja suficiente para a compreensão de uma mensagem linguística.<sup>67</sup> O processo de decodificação de um texto nunca está limitado exclusivamente à competência linguística do descodificador (leitor), necessitando, para além desta, de uma capacidade adicional para colocar em funcionamento outras preposições<sup>68</sup>, requerendo certos movimentos cooperativos, ativos e conscientes, por parte do leitor.<sup>69</sup>

Considerando o presente excerto da obra *Lector in Fabula*: “Esse braço do Lago de Como? - E se surge um leitor que nunca ouviu falar de Como?”<sup>70</sup>, poder-se-á afirmar que tanto no texto literário, como no texto no de exposição, o autor supõe que o conjunto de competências cognitivas que refere é o mesmo do seu leitor, fazendo por isso, a previsão de um leitor modelo, que será capaz de cooperar na atualização textual da forma

---

<sup>65</sup> MANACORDA, Francesco. In *Stedeleijk studies. For whom do we write exhibitions? Towards a Museum as commons. Stedelijk Museum Amsterdam*. s/d (tradução livre da minha autoria)

<sup>66</sup> ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona. Editorial Lumen. 1993 cf p.13

<sup>67</sup> E-Dicionário de termos literários Carlos Ceia. Com informação disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/codigo/> (última consulta: 8/10/2019)

<sup>68</sup> ECO, Umberto, *Op. Cit.*, p.77

<sup>69</sup> Idem, *Ibidem*, p.73

<sup>70</sup> Idem, *Ibidem*, p.79

por ele prevista<sup>71</sup> sendo concebido, maioritariamente pela construção de um texto fechado.

Os meios aos quais recorre para que isso aconteça são vários: a escolha de uma língua, a eleição de um tipo de enciclopédia, um determinado património léxico, marcas de género, entre outros. O autor não só espera que esse leitor ideal/modelo exista, como também molda o texto para o construir.<sup>72</sup> O leitor modelo/ideal será aquele que tem um papel ativo na leitura, resultado de uma competência que lhe permite compreender o texto. O leitor modelo de Eco é uma construção codificada no texto, que encoraja o leitor empírico à desejada atividade cooperativa do autor.

Os textos de exposição são codificados (por curadores) e decodificados (pelo público), similarmente ao que acontece com o autor/leitor numa obra literária. O espectador/leitor coloca o trabalho em contato com o mundo exterior, decifrando-o e interpretando-o através das suas referências internas.<sup>73</sup> Tratando-se de um meta-texto, o texto de exposição, é um produto inacabado, que obriga a uma interatividade com o conhecimento adquirido por parte do leitor. O qual pode investir no meta-texto em termos interpretativos, criando significados.<sup>74</sup>

Deste modo, a produção escrita reflete um dos elementos essenciais na mediação das exposições de arte. No caso específico da arte contemporânea, revela-se necessário que os textos sejam “catalisadores da produção de sentido”<sup>75</sup>, pois a este respeito é o processo de significação que mais conta. O espectador é entendido como produtor de sentido, na medida em que é ele quem realiza a experiência estética.<sup>76</sup>

Um dos aspetos fundamentais do texto em exposições contemporâneas é a capacidade de propiciar ao espectador condições de comungar de uma experiência estética com a obra. Na relação espectador/obra, o texto tem de facilitar o contacto e promover o diálogo que permita a criação de um espaço de indefinição.<sup>77</sup> Desta forma, é possível adequar a mediação para que a comunicação seja efetiva, no sentido de se

---

<sup>71</sup> Idem, *Ibidem*.

<sup>72</sup> Idem, *Ibidem*, p.80

<sup>73</sup> MANACORDA, F. *Op. Cit.* (tradução livre da minha autoria).

<sup>74</sup> E-Dicionário de termos literários Carlos Ceia. Com informação disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metatexto/> (última consulta: 10/10/2019)

<sup>75</sup> GURGEL, T. *Op cit*, p.162

<sup>76</sup> Idem cf p.16

<sup>77</sup> Idem cf p.66

relacionar com uma mais vasta diversidade de público.<sup>78</sup>

A escrita em exposições deve ser uma escrita particular, que deixa espaço para a elaboração do espectador, deve ser um texto aberto, como definido por Eco, onde o autor possa tirar partido de toda a situação<sup>79</sup>, sobretudo porque o texto aberto não é concebido para o leitor modelo, mas sim para uma multiplicidade de tipos de leitor<sup>80</sup>. Será pois, fundamental refletir de que forma o texto e outras práticas museográficas atuam no ambiente de receção de exposições, e de que forma é possível enriquecer a receção através da realização da mediação.<sup>81</sup>

A comunicação no espaço expositivo pode influenciar positivamente a receção por parte do espectador. Para além da abertura do texto a uma melhor acessibilidade por um público mais vasto, há também outros elementos que interferem nesse discurso, como é o caso do próprio espaço e materiais de apoio. Tal como afirma Ingrid Thomassen, “as componentes narrativas do texto e espaço suportam-se mutuamente”.<sup>82</sup> Estes meios de melhor compreender certas dimensões das coleções, passam pelos aspetos museográficos enquanto construção de uma narrativa e conceito, constituídos pelos aspetos técnicos, enriquecendo a forma de apresentação de temas e exibição de objetos. São disto exemplo: o cromatismo, o mobiliário, os sons, as imagens, a iluminação, a apresentação de objetos, os conceitos, entre outros, constituindo-se como uma experiência tanto comunicacional quanto emocional.

## **II.2.2 O modelo *White Cube* em exposições de arte contemporânea**

Ao espaço expositivo cabe a incumbência de oferecer recursos de mediação num ambiente que enriqueça a sua relação com os trabalhos artísticos, propiciando a observação das obras pelo visitante num ambiente de conforto físico.<sup>83</sup> Investir em mediações consistentes e bem elaboradas deveria ser uma prioridade no projeto de exposição de arte contemporânea, projeto esse que necessita de um esforço adicional de

---

<sup>78</sup> Idem. cf p. 67

<sup>79</sup> Idem cf p. 83

<sup>80</sup> *Gallery text at the V&A: A Ten point guide*. 2008 p.6

<sup>81</sup> GURGEL, T. *Op cit.* p.62

<sup>82</sup> THOMASSEN, Ingrid. *The role of scenography in museum exhibitions: the case of the Grossraum at Norwegian Museum of science and technology*. Oslo. Instituto para Estudos Culturais e Línguas Orientais. 2017. p.12 (tradução livre da minha autoria)

<sup>83</sup> ARSLAN, L & SANTOS, M. *Materiais educativos para exposições de arte contemporânea: análise de duas exposições em Uberlândia*. Uberlândia. OuvirOUver v.9, nº2. Instituto de Artes. Universidade Federal de Uberlândia. 2013 cf p.3

forma a conquistar novos públicos.<sup>84</sup>

O *White Cube* é um conceito que se encontra enraizado de forma predominante em muitos espaços dedicados à arte contemporânea, tal como acontece na Nová.<sup>85</sup> Esta ideologia de espaço acaba por apresentar um papel preponderante no mundo da arte, caracterizando-se por ser uma estratégia expositiva necessária para a fruição ótima da obra de arte<sup>86</sup>, que assenta na autonomia da obra, onde os espaços subtraem e distanciam a obra da vida quotidiana, a fim de propiciar um ambiente sacralizado.<sup>87</sup>

Esta linha divisória entre o espaço da arte e o mundo exterior, poderá apresentar consequências na exposição contemporânea. O *White Cube* caracteriza uma construção intemporal que dá à obra uma vida eterna e liberdade na cena política e económica, funcionando como uma plataforma entre críticos e potenciais compradores.<sup>88</sup> No entanto, quando em extremo, esta atmosfera poderá intimidar um público menos preparado, fazendo-o sentir-se desconfortável.

Segundo Kia Evon, o objetivo convencional de uma instituição pública é providenciar ao mais amplo público possível acessibilidade às obras, colecionar, preservar trabalhos significantes para a sociedade e atuar como mediador do panorama artístico global.<sup>89</sup> Uma vez que há noção de que os objetos do quotidiano perturbam a experiência do espectador, diferentes interações físicas e modos de observação devem ser desenvolvidos.

A exposição de arte é um organismo vivo, que necessita de ter algum tipo de conexão com o contexto na sua apresentação. Sendo a arte contemporânea social e com enfoque individual, a ideologia *White Cube* revela-se émula relativamente a esse contexto social.<sup>90</sup> Em termos arquitetónicos, a desmaterialização, isolamento e elevação acima do comum da vida, não serve a arte contemporânea, já que atualmente, participação e interação se revelam mais significativos que observação e introspeção.<sup>91</sup>

---

<sup>84</sup> Idem, *ibidem* p.12

<sup>85</sup> Idem, *ibidem*

<sup>86</sup> *Addio white Cube. Storia di un'ideologia.* in artbanhof. 2018. Com informação disponível em: [artbanhof.com](http://artbanhof.com) (tradução livre da minha autoria)

<sup>87</sup> JURGENS, Sandra. in Arqa. *A sacração do white cube. A persistência de um modelo moderno.* In arq./a – Revista de Arquitectura e Arte, n. 108. 2013 p.008.

<sup>88</sup> SNAITH, Rosie. In *curatingthecontemporary. Is the White Cube relevant today?* 2013. Com informação disponível em: [atingthecontemporary.org](http://atingthecontemporary.org) (tradução livre da minha autoria)

<sup>89</sup> EVON, Kia. *Thinking outside the white cube. Polemic study of contemporary art space.* Helsínquia. Aalto University. Departamento de Arquitetura. 2017 p.65

<sup>90</sup> Idem, *Ibidem*, p.67

<sup>91</sup> Idem, *Ibidem*, p.19

## **CAPÍTULO III**

### **Aspetos de comunicação expositiva nas exposições visitadas**

#### **III.1 Exposições em análise**

De forma a proceder à análise de aspetos museográficos e de comunicação escrita em exposições, e de acordo com a sugestão da galeria, elegi exposições de diferentes vertentes (história natural, história, arte, instalação contemporânea e técnica).

Visitar diferentes tipos de exposição foi uma sugestão feita pela galeria que considerei pertinente, uma vez que a análise de diferentes formatos permite considerar diferentes aspetos e ferramentas, tendo em vista a aplicação de um maior número de opções museográficas, que poderão fazer ou não sentido de aplicação na Nová galeria. Para as análises, baseei-me em bibliografia específica sobre a escrita acessível em exposições, que se revela essencial na aplicação de conceitos e opções, como é o caso das linhas de orientação para a realização de tabelas e textos de exposição de fácil compreensão, publicados pelo Victoria and Albert Museum, o “V&A: gallery text” e o “V&A: Ten point guide” o artigo de Lucy Trench “Escrita Acessível”, editora para questões de interpretação no V&A Museum, o trabalho de projeto de Carla Paulino “Comunicação para todos. Estudo de caso sobre o Museu Calouste Gulbenkian” pelas soluções de comunicação escrita apresentadas, bem como outros autores igualmente relevantes.

Das exposições visitadas foram apresentadas análises à galeria, que por sua vez foram motivo de discussão e troca de opiniões entre todos os membros da mesma. Para estas observações, é primeiramente apresentado um resumo de cada exposição, e em seguida apresentados aspetos que considero relevantes em termos de análise, resultante dos conhecimentos adquiridos ao longo do ano letivo de mestrado e da leitura de bibliografia sobre o tema.

## III.2 Casos

### III.2.1 Exposição: Keltové ou “The Celts”

Keltové, ou “Os Celtas” constituiu uma exposição de história natural de longa duração (24/5/2018-24/2/2019), tendo estado patente durante nove meses no Museu Nacional de Praga. Uma exposição que dava a conhecer o papel da Boémia (região da República Checa), no desenvolvimento da fase final da pré-história europeia, evidenciando ao mesmo tempo, os resultados da investigação profissional levada a cabo por museus e instituições científicas relativamente ao tópico. Fornecia também um panorama da vida material e espiritual dos ancestrais dessa região.<sup>92</sup>

#### **ASPETOS A CONSIDERAR**

Relativamente a aspetos de museográficos, a exposição era maioritariamente marcada por um ambiente escuro, com as junções das cores preto, verde e vermelho. O posicionamento da luz circunscrevia-se aos objetos e textos, constituindo aspetos museográficos que conferem uma atmosfera envolvente permitindo ao visitante um maior envolvimento na atmosfera visual do discurso.<sup>93</sup>

No que se refere à comunicação escrita, a linguagem era de uma maneira geral simples e acessível, sem por isso deixar que nela transparecesse algum tipo de condescendência para o público, com informação bilingue (checo/inglês). Quanto às tabelas de objeto, embora o conteúdo ultrapasse o número limite de palavras, entre 50/70 segundo o estipulado pelo V&A<sup>94</sup>, é de assinalar um aspeto significativo em termos de acessibilidade escrita: o cuidado em explicar termos técnicos ao lado do texto principal. A solução para tal, foi abrir uma pequena caixa de texto com essa explicação ao lado do texto principal, a letra tinha era de cor diferente (preto) do restante texto (branco), o que permitia a sua identificação,<sup>95</sup> confirmando uma das principais linhas de orientação de

---

<sup>92</sup> Texto completo de análise sobre a exposição da minha autoria, publicado no blog da galeria em 11/02/2019. Disponível em: <https://www.malovanikresleni.cz/news/exhibition-keltove-the-celts/?fbclid=IwAR2Zb1Ifq4j4H6BVU2JunJcSxkSUMCBEkEFgb80C9rC48Sy1BgEDiaNlpGk>

<sup>93</sup> LORD, Barry & PLACENTE, Maria (2ed). *The Manual of Museum Exhibitions*. Maryland. Rowman & Littlefield. 2014. p.171

<sup>94</sup> *Gallery text at the V&A: A ten point guide* cf p.8

<sup>95</sup> Vd ANEXO IV

bom texto acessível a vários públicos.<sup>96</sup>

As tabelas de objeto localizadas nas vitrines encontravam-se colocadas em filme transparente com letra a branco por cima da vitrine, elemento que se revelou ineficaz, pois “é necessário garantir que exista um contraste.”<sup>97</sup> Esta solução tornava pois a leitura difícil, obrigando o leitor a mover-se constantemente para conseguir ler, devido aos reflexos de luz.

Outro aspeto relevante remete para o uso dos códigos QR (quick response), códigos esses que facilitam a partilha de um maior número de informação, evitando por isso longos textos durante o percurso de exposição, aspeto defendido por Eilean Hooper-Greenhill que afirma que “As exposições não são livros na parede”<sup>98</sup>, opinião partilhada por outros autores.<sup>99</sup> Os códigos na exposição produziam uma informação estruturada em vários níveis, funcionando como um mediador na comunicação, permitindo que o visitante tenha alguma liberdade e aja de uma forma mais autónoma.<sup>100</sup>

Nesta exposição é promovida a inclusão de diferentes audiências através da apresentação de diferentes tipos de comunicação, pela utilização dos códigos QR, pelo uso do braille em algumas tabelas, pelos termos técnicos explicados nos textos e pelas várias atividades interativas para crianças.

### **III.2.2 Exposição: Slav Epic de Alfons Mucha**

Exposição de arte (pintura), de longa duração (19/7/2018- 13/1/2019), exibida na Casa Municipal de Praga. Esta apareceu como marco da celebração dos 100 anos da Checoslováquia. Foram expostos 11 das 20 telas criados pelo artista Alfons Mucha (1860-1939) durante o período da Segunda Guerra Mundial. As telas relatam em forma de epopeia épica a história dos povos eslavos e o seu legado, onde se realçavam os misticismo e valores do povo eslavo.

---

<sup>96</sup> *Gallery text at the V&A: A ten point guide*. p.34; TRENCH, Lucy, *O texto nas exposições do V&A*, in Boletim RPM, Lisboa: Rede Portuguesa de Museus, nº26, dezembro, 2007; ORWELL, George. *Politics and the English Language Journal Horizon*, Londres. Volume 13, 1946, pp.252-265

<sup>97</sup> MINEIRO, Clara. “Mas as peças não falam por si?” Lisboa, in *Museologia*. pt, ano I, nº1, 2007 p.46-47

<sup>98</sup> HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and their visitors*. Londres. Routledge.1994. p.131

<sup>99</sup> *Gallery text at the V&A: A ten point guide*, p.9; TRENCH, Lucy. *Op.cit*; PAULINO, Carla. *Comunicação para todos. Estudo de caso sobre o Museu Calouste Gulbenkian*. Lisboa. Dissertação de Mestrado. Lisboa. FSCH. .2009. p.16

<sup>100</sup> PAULINO, Carla, *Op cit* p.36-39



## **ASPETOS A CONSIDERAR**

As onze telas encontravam-se divididas em dois espaços de exposição, de forma retangular com as mesmas dimensões, com as portas de entrada das suas salas frente a frente. Um dos aspetos mais interessantes desta exposição relacionava-se com a disposição das obras que diferia do *display* tradicional. A moldura das telas foi removida da parede ficando suportada de forma a que fosse possível ver a parte de trás da obra. Esta é uma solução que afeta visualmente a perceção do discurso, permitindo aos visitantes ver o que usualmente lhes é negado aproximando a obra do visitante. Tal como sugere Carla Paulino “As motivações (dos visitantes) estão ligadas ao conteúdo e também ao tipo de experiência que possibilitam”. Esta opção não permite a visão global da obra, forçando o visitante a fazer todo o percurso quase em zigue zague de forma a descobrir as obras. A iluminação, neste caso, também convida a uma contemplação direta da obra, uma vez que o seu posicionamento deixava o restante ambiente numa semi-penumbra, focando fundamentalmente na obra.<sup>101</sup>

A comunicação escrita nesta exposição revelou-se deficitária, designadamente por não haver um texto introdutório. O texto introdutório, como sublinhado por vários autores, explica o que é a exposição e aquilo que está exposto, constituindo-se como um aspeto essencial pois “nenhuma forma de comunicação pode substituir estes textos”.<sup>102</sup> A exposição “Slav Epic” continha tabelas de objeto e um *flyer* de exposição onde eram explicadas cada uma das telas pertencentes à exposição. As tabelas de objeto eram marcadas por letras grandes e bem visíveis, contendo a informação (título e dimensões).

A restante informação sobre as obras é unicamente fornecida através de um *flyer* que era fornecido à entrada da exposição, funcionando como o principal suporte escrito dentro do espaço. Esta constitui uma solução pouco viável dado que o texto era demasiado extenso, tinha um tamanho de letra muito pequeno, na posição vertical, com informação bilingue lado a lado (checo e inglês).<sup>103</sup> A nível de conteúdo, estes *flyers* continham uma que detalhava determinados aspetos observáveis na obra, transmitindo informação visual

---

<sup>101</sup> LORD, G & PLACENTE, M *Op cit*, p.171; PAULINO, Carla *Op.cit* p.48

<sup>102</sup> PAULINO, Carla *Op.cit* p.16

<sup>103</sup> Vd ANEXO V

que “incita o visitante a olhar, tendo o escritor de conseguir cativar com o objeto.”<sup>104</sup>

Não obstante as dimensões, constitui-se como um bom texto de suporte, na medida em que esclarece aspetos relevantes: “Qual o aspeto essencial desta obra?”, ou “Qual o aspeto mais interessante?”. Tal como defende Lucy Trench, é importante “relacionar o texto com o objeto e responder a questões que ele possa suscitar ao observador.”<sup>105</sup> Apesar do conteúdo se ter destacado positivamente, a pouca viabilidade de suporte do *flyer* e a falta de texto introdutório, revelam-se lacunas a considerar. Após a observação e algumas questões informais, compreendi que, de facto, esta não foi a melhor opção uma vez que desencorajava o leitor à sua leitura no espaço de exposição.

Através de algumas linhas orientadoras de texto fornecidas pelo V&A<sup>106</sup> procurei fazer um exemplo de tabela de objeto para uma das obras em exposição.<sup>107</sup> A criação da tabela considerou a organização do conteúdo e o cuidado com a informação no que respeita o vocabulário utilizado, considerando a sua vivacidade.

### III.2.3 Exposição: Welcome to Hard Times

Esta exposição esteve patente no DOX (Centro para a Arte Contemporânea), com duração de 4/2/18 a 18/10/18 e era composta por várias instalações. O tema da exposição combina dois aspetos relevantes no mundo contemporâneo - a apatia e obsessão -, ou seja, a indiferença em relação aos problemas dos nossos dias e a obsessão exacerbada com o corpo. O principal objetivo era o de alertar para uma tomada de consciência entre esse mundo de obsessão com o corpo, e as “*hard times*” de pessoas em situações difíceis.

Cada instalação faz com que reflitamos acerca de um assunto específico. Uma delas exhibe vídeos que representam os minutos que antecederam ataques terroristas, refletindo a forma como inconscientemente participamos ativamente no teatro do medo. Uma outra denominada “*Boxing faces*” foi concebida com a ideia de que cada um se pudesse libertar das suas emoções negativas, como a falta de harmonia, violência, carências de valores, através do uso de sacos de boxe. Podem ver-se nesses sacos a representação de algumas figuras como Donald Trump, Vladimir Putin, Osama Bin

---

<sup>104</sup> Victoria and Albert Museum: *British gallery text guidelines*. 2003 p.15 (tradução livre da minha autoria)

<sup>105</sup> TRENCH, Lucy *Op cit.* p.11

<sup>106</sup> *Gallery text at the V&A: A ten point guide*. cf p.7

<sup>107</sup> Vd ANEXO VI

Laden, entre outros<sup>108</sup>. Uma terceira instalação alerta para os problemas de falta de água, saneamento e higiene, através da representação de uma torre de água, feita com garrafas de água, onde cada uma delas tem inscrito o nome de uma doença causada pela falta de água potável, e ainda uma instalação que alerta para os perigos do sensacionalismo e manipulação do real através de *fake news*.

### **ASPETOS A CONSIDERAR**

O espaço de exposição constituiu-se como um *open space* e, por isso, não assistimos à hierarquia de informação, fazendo com que cada instalação trabalhe independentemente.

Relativamente à comunicação escrita, o texto introdutório contém um número de palavras (aproximadamente 150) recomendado pela orientação do V&A conferindo uma linguagem dinâmica, coloca questões que suscitam curiosidade e interesse<sup>109</sup> criando uma sensação de diálogo<sup>110</sup>. As tabelas de objeto são marcadas pela “evocação do lado humano, constituindo uma estratégia de aproximação do visitante à exposição<sup>111</sup>, como lembra Clara Mineiro, “a utilização de uma linguagem complicada e impessoal cria um distanciamento a entrave à compreensão do texto”<sup>112</sup>

#### **III.2.4 Exposição: Czech-Slovak/Slovak-czech**

Exposição de história, patente entre 28/10/18 e 30/06/19, resultado de uma exposição conjunta entre o Slovak National Museum e o Museu Nacional de Praga surgiu, tal como o “Slav Epic” de Mucha, na ocasião do 100º aniversário da Checoslováquia. Trata-se de uma exposição que narra genericamente a história de dois povos, checos e eslovacos, o surgimento do projeto da Checoslováquia e as etapas para que esse se tornasse realidade, traçando também os principais momentos no decurso do século XX, vidas quotidianas e valores culturais dos povos representados.

### **ASPETOS A CONSIDERAR**

---

<sup>108</sup> Vd ANEXO VII

<sup>109</sup> PAULINO, Carla *Op.cit* p.44

<sup>110</sup> *Victoria and Albert Museum: British gallery text guidelines*. Cf p.8

<sup>111</sup> TRENCH, Lucy *Op. cit* p. 11

<sup>112</sup> MINEIRO, Carla *Op. cit.* p. 43

Em termos de design de espaço, a exposição apresenta uma configuração labiríntica, com um espaço entre as paredes que se revela bastante reduzido. Foi necessária a construção de uma área adicional para a organização do discurso museológico, podendo dizer-se que constituiu um museu dentro de um museu.

O ambiente geral da exposição era iluminado por luz artificial, o que aliado à grande quantidade de objetos em exibição e ao reduzido espaço entre os corredores, fazia com que a exposição se tornasse cansativa, pesada e densa. Como afirma Carla Paulino “No momento da visita, o público explora um espaço novo que possivelmente desconhece, contempla objetos, processa títulos e conteúdos de tabelas e painéis, tudo em simultâneo enquanto caminha”<sup>113</sup>. A este propósito, é notório que o espaço limitado se revela um problema, pois “caminhos mais amplos nas áreas de exposição permitem espaço para pessoas que usam cadeira de rodas, além de ajudar e facilitar a circulação do visitante”.<sup>114</sup>

A nível de comunicação escrita, a informação está dividida segundo a seguinte hierarquia: texto introdutório, de secção e tabelas de objeto. Algumas considerações a nível formal prendem-se de uma forma geral com os textos demasiado longos, ultrapassando em muito os limites definidos, nomeadamente pelo V&A, acrescendo o facto de os textos estarem colocados a uma distância não recomendável para uma leitura confortável. É importante que os textos sejam colocados a uma altura acessível para a maioria das pessoas, questão que em conjunto com a densidade de cada texto veio a revelar-se uma experiência stressante. Algumas tabelas de objeto encontravam-se, também, numa posição demasiado baixa para a leitura, onde o visitante é obrigado a baixar-se para conseguir ler. Uma solução poderia ser rodar a tabela a 45º<sup>115</sup> dado que o texto das tabelas se encontra na horizontal.

A nível de conteúdo, o desbloquear de discurso parece não acontecer, uma vez que, e também devido à extensão dos textos, houve a adoção de uma linguagem tendencialmente mais técnica, utilizando frequentemente latinismos ou demasiadas datas com o formato de séculos, indo contra a recomendação de vários para a importância de “evitar o latim”<sup>116</sup>, ou da pertinência em adotar as décadas em detrimento dos séculos,

---

<sup>113</sup> PAULINO, Carla *Op.cit* p.34

<sup>114</sup> LORD, G & PLACENTE, M, *Op.cit* p. 135 (tradução livre da minha autoria)

<sup>115</sup> PAULINO, Carla *Op.cit* p.47

<sup>116</sup> Idem, *ibidem* p.44

como forma de exibição dos conteúdos.<sup>117</sup>

### III.2.5 Exposição: Jiri Valenta: Breath of icons. Language of Meditation

“Breath of icons. Language of Meditation” é uma exposição de arte que decorreu Museu Kampa entre 4/2/2019 e 7/4/2019. Apresentava o percurso criativo do pintor Jiri Valenta (1939-1991), no período compreendido entre 1960 e 1970, quando trabalhou maioritariamente fora do seu país de origem. É também uma reflexão sobre o seu destino, que terá sido guiado pelas consequências do exílio “voluntário”. Ligado a este contexto, o seu eterno tema é encontrar o homem como uma ordem superior do universo através da procura da perfeição.

#### ASPETOS A CONSIDERAR

Em termos de design de exposição, a organização espacial corresponde à *enfilade*. Logo à entrada, através do texto introdutório, o visitante é informado que a exposição era pensada para ser percorrida ao contrário da sua ordem cronológica, ou seja, as obras mais antigas estão colocadas no fim e as mais recentes no início. No mesmo texto pode ler-se também que o visitante “pode percorrer livremente primeiro e começar a visita a partir do fim até à entrada”, por isso, a circulação é ao mesmo tempo livre e obrigatória. Embora o percurso seja sequencial (sucessão de três salas), há uma disposição visual que joga com formatos diferenciados das obras, quebrando a monotonia visual (comum em espaços dedicados à arte)<sup>118</sup>, onde se destaca, por exemplo, a solução de colocar ao lado de uma obra de grandes dimensões uma com dimensões mais reduzidas, fazendo com que a última ganhe destaque em relação à maior.

Quanto à iluminação, as obras eram totalmente iluminadas por luz artificial, uma vez que as janelas se encontravam tapadas. A luz branca e suave fazia com que o ambiente da exposição se apresentasse inteligível e moderno. A luz focava diretamente cada peça e texto, deixando o restante espaço ganhar atmosfera envolvente, uma vez que a luz que foca no objeto não é forte, conferindo um equilíbrio homogêneo a todo o espaço.

A nível cromático, toda a exposição é marcada pelas cores frias branco e azul.

---

<sup>117</sup> Victoria and Albert Museum: British gallery text guidelines. p.9 (tradução livre da minha autoria)

<sup>118</sup> MONTEIRO, Joana D’oliva, *A galeria de exposições temporárias do Mosteiro de Alcobaça- Reflexões e contributos na ótica do discurso expositivo*. Dissertação de Mestrado. Lisboa. FCSH. 2010. p.64

Neste caso, as cores utilizadas permitiram uma alternância visual pelo contraste estabelecido, que incita a sentimentos de calma e tranquilidade. O ambiente criado e propiciado pela colocação da luz e cromatismo conecta-se muito bem com o tema, uma vez que o desejo de J. Valenta era a obtenção de uma sensação de pureza através das suas obras.<sup>119</sup>

Relativamente à comunicação escrita, existem três grupos de texto: introdutório, secção e tabela de objeto. A um nível formal, as letras (em todos os grupos de texto) apresentavam-se com um tamanho legível e de cor preta que permite a sua fácil legibilidade em contraste com o fundo branco, também a colocação de textos é feita a um nível acessível de leitura. As tabelas de objeto detalhavam título, autor, data, técnica e proveniência, com informação bilingue (checo/inglês), alinhados à esquerda e com o número aconselhado de palavras, segundo as linhas orientadoras do V&A. A nível de conteúdo, alguns textos de secção contêm linguagem técnica, não tão acessível para um público não familiarizado com o conteúdo. Na figura em anexo<sup>120</sup> podem ver-se alguns exemplos destes termos, de que são exemplos os vocábulos: “confrontations”, “concentric circles”, “biomorphic matter”, “figurative morphology”, que não são explicados, ou estrangeirismos como “informel” do francês e o latinismo “era”. A utilização de linguagem tendenciosamente técnica constitui um dos principais entraves a questões relacionadas com acessibilidade intelectual.

### **III.2.6 Museu Técnico Nacional: Exposição: Transportes**

O Museu Técnico Nacional oferece exposições permanentes relativas à história dos transportes, astronomia, design e tipografia. A exposição elegida relata em narrativas separadas o inteiro desenvolvimento histórico do automóvel, motociclo, ciclismo, aviação e transporte aquático, que se encontram divididos em 4 andares: o nível de rés-do-chão – automóveis e transportes ferroviários, 1º andar- motociclos, 2º andar- aviação e 3º andar- bicicletas. A exposição “Transportes” resulta de uma renovação que se completou em 2013. Seleccionei a exposição “Transportes” por considerar que as soluções museográficas apresentadas, e sobretudo no que toca a conteúdo de texto, influenciavam positivamente a qualidade do discurso.

---

<sup>119</sup> Idem, *ibidem* p.63

<sup>120</sup> Vd ANEXO VIII

## ***ASPETOS A CONSIDERAR***

Um dos aspetos a considerar nesta exposição relaciona-se com o conteúdo da comunicação escrita. Os conteúdos dos textos de tabela revelavam várias das características de um texto acessível<sup>121</sup>. Tomando como referência as linhas orientadoras do V&A, estas tabelas cumpriam vários dos requisitos enunciados, nomeadamente por assumirem um discurso direto e objetivo, conterem informação estruturada, realçarem o elemento humano, mas sem assumirem um tom paternalista<sup>122</sup> aproximando-se da escrita jornalística, como explica Lucy Trench<sup>123</sup>. Tal como assume Carla Paulino “para melhor compreender os textos de exposição o visitante deve ter a sensação de que está a falar com ele”<sup>124</sup>

Em termos de design de espaço, é interessante o facto de o próprio percurso em forma de U ser aberto aos outros andares, ou seja, à medida que se sobe um andar é possível ter uma visão geral sobre todos os outros transportes expostos.<sup>125</sup> Para a exibição do transporte aéreo, os aviões foram pendurados no teto. No entanto, as respetivas legendas eram facilmente localizáveis, distinguindo-se perfeitamente a que objeto se referiam.

---

<sup>121</sup> Vd ANEXO IX

<sup>122</sup> *Gallery text at the V&A: A ten point guide* p.7

<sup>123</sup> TRENCH, Lucy *Op.cit* p.10

<sup>124</sup> PAULINO, Carla *Op.cit* p.35

## **CAPÍTULO IV**

### **Propostas de aplicação**

#### **IV.1 Propostas de aplicação na Nová Galerie**

Como inicialmente proposto pela galeria, o culminar do meu percurso de estágio seria a apresentação de propostas/opções de melhoria relativamente à comunicação expositiva em exposições levadas a cabo pela galeria. Um dos principais objetivos era propiciar uma maior acessibilidade intelectual e, como consequência, aumentar a abrangência de público, na medida em que se revela fundamental “perceber as necessidades e desejos dos visitantes para que as exposições sejam bem-sucedidas, educacionais e acessíveis”<sup>126</sup>.

##### **IV.1.1 1ºMomento- Fragilidades**

As principais fragilidades apontadas quer por alguns membros da galeria, quer por uma grande parte do público, consiste maioritariamente na questão relativa à comunicação escrita, fator que torna, por isso, difícil o desejo da instituição em conseguir cativar público diversificado.

A informação escrita sobre as exposições no espaço físico da galeria e no website revela-se quase inexistente, repercutindo-se na inexistência de um texto introdutório capaz de contextualizar as exposições dentro do espaço físico da galeria e na escassa informação nas tabelas de objeto das obras, bem como a limitada informação disponibilizada no website sobre exposições, obras e artistas.

Relativamente às tabelas de objeto, as carências identificadas consistem fundamentalmente no problema de contraste entre a tabela de objeto e a parede, dado que estas são impressas em folha de papel branco, a mesma cor da parede. Acresce ainda o facto de a letra ter um tamanho demasiado reduzido (tamanho 12) para uma leitura acessível. A nível de conteúdo, as tabelas caracterizam-se pela falta de informação sobre

---

<sup>126</sup> LORD, G & PLACENTE, M, *Op.cit* p.134 (tradução livre da minha autoria)



possíveis questões e curiosidades que os visitantes possam ter<sup>127</sup>, considerando que contêm apenas nome e dimensões da obra, ou em alguns casos, nenhuma informação.

O website representa uma forma de informação complementar à qual o visitante pode aceder quando e onde desejar, podendo neste caso constituir-se como uma ferramenta bastante útil, dado que as informações disponibilizadas relativas às exposições, artistas e obras não se apresentam muito consistentes entre si, medida em que apenas alguns artistas têm informação sobre os seus dados biográficos disponibilizada. Relativamente às obras, são apenas disponibilizadas fotografias sem qualquer tipo de complemento escrito, e quanto à informação sobre as exposições não é apresentada contextualização, anunciando-se apenas o título, os autores e as datas.

#### **IV.1.2 2º Momento- Propostas de melhoria**

Segundo Carla Paulino “os textos consistem a forma de interpretação mais direta, rápida e simples que uma instituição consegue disponibilizar aos visitantes”<sup>128</sup> Por esse motivo, e tendo em conta que este aspeto constitui um dos principais entraves à acessibilidade intelectual mencionado pelo público, proponho que sejam criados textos introdutórios, o melhoramento do aspeto formal e a disponibilização de mais informações no conteúdo das tabelas de objeto, bem como a melhoria de informação disponibilizada online sobre as exposições, obras e artistas na página web da galeria.

#### **IV.2 Textos introdutórios**

Tal como observa Eilean Hooper-Greenhill, o texto introdutório constitui uma peça fundamental para o público, devendo “informar sobre o que é a exposição, e indicar o que é interessante e significativo sobre ela.”<sup>129</sup> Tendo em conta o reduzido orçamento, a minha proposta seria, disponibilizar um texto introdutório, de sala ou de parede. Os textos de sala poderiam ser impressos em folhas de papel A4 (como já acontece com as tabelas de objeto), tornando-se mais acessível em termos de orçamento. Uma outra opção seria colocar o texto introdutório impresso em folha de papel numa das paredes de entrada da galeria, neste caso com um tamanho maior, de forma a facilitar a sua legibilidade. No

---

<sup>127</sup> Segundo os pressupostos estipulados pelo V&A: *ten point guide*, ponto 4 “*Engage with the object*”, p.15

<sup>128</sup> PAULINO, Carla. *Op.cit* cf p.57

<sup>129</sup> HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Op cit.* p.133 (tradução livre da minha autoria)

entanto, neste caso, a galeria teria de recorrer a impressão externa devido ao tamanho da folha, enquanto que na 1ª proposta (texto de sala) a impressão ficaria a cargo da galeria, pois poderia ser feito com a impressora da instituição. Contudo, a opção de texto na parede constituiria uma forma de comunicação mais direta, pois estaria automaticamente disponível à entrada da exposição na galeria, enquanto que a impressão em folha de papel, embora mais acessível em termos monetários, poderia obrigar o visitante a ler no espaço de exposição.

Relativamente ao conteúdo, estes textos teriam de cumprir o pressuposto e objetivo da maior abrangência possível de público. Teriam de ser, por isso, textos de fácil compreensão, sendo fundamental que “se estabeleça um diálogo circular entre a peça e o observador”.<sup>130</sup>

Seguindo fundamentalmente as linhas orientadoras do V&A, há alguns pressupostos a ter em conta. O texto introdutório deveria, idealmente, ter entre cerca de 150-180 palavras, manter os parágrafos e frases curtas, variá-las em tamanho, estabelecer um tema por parágrafo e um assunto por frase, utilizar a voz ativa sempre que seja possível de forma a tornar o discurso mais dinâmico. Evitar o uso de latinismos e estrangeirismos, situação que acontece com exposições indicadas no capítulo anterior<sup>131</sup>. As linhas orientadoras propõem também que seja criada uma sensação de diálogo entre escrita e visitante de forma a que não seja percebido com uma conversa entre especialistas, sendo por isso importante evitar o uso frequente de nomes técnicos<sup>132</sup> que pode resultar no sentimento de que a arte não está ao alcance de todos, sendo só para alguns, não conseguindo atingir o objetivo de abranger um público mais vasto. Neste sentido, o texto introdutório da exposição “Hard Times”<sup>133</sup> serve de exemplo de um bom texto, pois cumpre de uma forma geral estes pressupostos para uma escrita acessível.

Lucy Trench aconselha a que se proceda a uma escrita jornalística em detrimento da tendenciosamente erudita, afirmando que este tipo de escrita contém técnicas para manter a atenção do leitor, utilizando uma linguagem mais direta e viva, incluindo termos técnicos e explicando-os de seguida, e alerta, tal como nas linhas orientadoras do V&A

---

<sup>130</sup> MINEIRO, Clara *Op.cit* p.74

<sup>131</sup> Como é o caso da exposição “Breath of icons. Language of meditation” e “Czech-Slovak/Slovak-czech”

<sup>132</sup> Como acontece na exposição “The Celts” onde os termos técnicos são explicados ao lado do texto principal.

<sup>133</sup> *Vd* ANEXO X

para a questão da importância da utilização da emoção no discurso, e do elemento humano a ele aliado, permitindo uma maior proximidade entre visitante e obra.<sup>134</sup>

### IV.3 Tabelas de objeto

Relativamente às tabelas de objeto, a minha sugestão passaria pelo fornecimento de uma informação mais detalhada sobre as obras, dado que apenas consta a informação (título e as dimensões da peça) e tal como referido anteriormente, em algumas peças não há informação alguma. Em primeiro lugar, aumentar o tamanho da letra (atualmente é 12) para 16-17 de forma a propiciar uma leitura mais acessível. Quanto ao problema de contraste entre a tabela e o fundo, o aumento do tamanho da letra poderia também contrabalançar este aspeto, no entanto, mudar o tom do fundo do papel A4 seria uma solução mais eficaz, mas que acarretaria um maior custo de impressão devido à impressão a cor.

No que concerne ao conteúdo, seguindo as linhas do V&A e Lucy Trench<sup>135</sup>, sobre as orientações específicas para tabelas de objeto, proponho que o seu conteúdo contenha entre as 50-60 palavras, que seja aplicada a seletividade de conteúdo, ou seja, não mencionar todos os aspetos, apenas os mais relevantes de cada peça.

Seguindo a linha de Clara Mineiro “é preciso trabalhar textos de forma a que sejam compreendidos pela maior parte dos visitantes”<sup>136</sup> e por isso é também importante fornecer informação sobre materiais e técnicas utilizadas, dado “eles (visitantes) querem saber, de onde os artistas tiveram as suas ideias, de onde e como os objetos foram feitos”<sup>137</sup>

Também Gilda Williams na sua obra intitulada *How to write about contemporary art?* oferece algumas linhas orientadoras de escrita em exposições que vão ao encontro do estipulado pelas do V&A. Gilda levanta três questões que os visitantes deveriam ver respondidas no momento da visita à exposição: “O que é e como é feito?” incentiva a olhar detalhadamente para aspetos significantes da obra ou para decisões chave do artista que criou determinada peça, “O que pode isto querer dizer?” É importante explicar onde a ideia é observada na obra ou como podem estar conectadas com os interesses do

---

<sup>134</sup> TRENCH, Lucy, *Op.cit*

<sup>135</sup> TRENCH, Lucy, *Op.cit* p.11

<sup>136</sup> MINEIRO, Carla *Op.cit*

<sup>137</sup> Idem, *ibidem* p.18

visitante, “Porque é que esta peça é relevante para o mundo?” ou seja, a razão de ser da obra.<sup>138</sup> Para escrever textos inclusivos, é preciso pensar não só na sua forma, mas também no seu conteúdo.<sup>139</sup>

#### **IV.4 Aplicação de códigos QR (viabilidade)**

O uso de uma ferramenta como os códigos QR (quick response) revela-se bastante eficaz, no sentido em que nela estão contidas informações adicionais sobre cada exposição, permitindo desta forma que dentro do espaço físico da exposição se possam apresentar textos mais reduzidos em tamanho.

No caso da Nová galeria, o código poderá ser utilizado como uma ferramenta efetiva para o público, na medida em que funciona como um conteúdo ao que é exposto, apresentando textos mais detalhados em vários níveis de informação, desde o essencial à informação de nível complementar, relativamente àquilo que está exposto no espaço físico.

A sua facilidade de implementação, o baixo custo associado, e o facto de qualquer um poder ter acesso a essa informação caso seja portador de um telemóvel com câmara e software para decodificar o código, constituem vários elementos positivos para a sua utilização, para além de que existem em quase todas as plataformas dos dispositivos através do seu download no Google Play<sup>140</sup>. Desta forma, o visitante passa a ter mais autonomia nas suas escolhas, uma vez que no local pode observar a peça e ao mesmo tempo visualizar no seu dispositivo informações sobre a obra, ou pode apenas descarregar a informação e ler depois num outro momento. Deste modo enriquece-se a experiência, tornando-a mais interativa e participativa.<sup>141</sup>

Consideramos que não seria necessária a sua aplicação a todas as obras da exposição, mas apenas àquelas que considerassem ser mais relevantes para ter esse tipo de informação.

---

<sup>138</sup> WILLIAMS, Gilda, *How to write about contemporary art?* Londres. Thames & Hudson. 1ª ed. 2014. cf p.49-50

<sup>139</sup> MINEIRO, Clara *Op.cit.* p.70

<sup>140</sup> COSTA, Rui, *Os códigos QR em museus*. Dissertação de Mestrado. Lisboa. ISCTE/IUL. 2012. p.13

<sup>141</sup> Como acontece na exposição “The celts”.

## IV.5 Website e níveis de informação

A utilização e atualização de um website revela-se proveitosa, pois serve como complemento a experiências das visitas físicas na forma de aplicativos, pesquisas e informações adicionais. No que respeita ao website da instituição Nová, a informação contida no site revela-se insuficiente e, muitas vezes, sem conteúdo adicional.<sup>142</sup>

Tal como os códigos QR, o website resulta em informação complementar à qual o interessado pode aceder num ambiente à sua escolha<sup>143</sup>. Devido à inexistente informação acerca dos conteúdos, penso que seria importante proceder a algumas alterações. Há alguma incoerência no sentido de que alguns autores têm uma biografia e outros não, pelo que seria importante uniformizar esse aspeto de forma a que todos os artistas tivessem uma biografia disponível na página. Esta biografia seria escrita de uma forma simples, e também publicada em diferentes níveis de informação. Assim, num primeiro nível, seria apresentado uma breve apresentação do artista, com opção para “perfil completo”, que redireciona para uma informação biográfica mais detalhada.<sup>144</sup>

Relativamente às obras, proponho que se introduzisse informação básica sobre a peça, como o título, artista, preço, dimensões e a categoria. No caso da Nová seria importante a inclusão destes aspetos, dado tratar-se de uma galeria comercial onde um dos objetivos principais é a venda. Num segundo momento proponho o fornecimento de informação adicional sobre a peça, criando também uma opção “ver mais”, por exemplo. Quanto aos anúncios de exposição na página, o processo seria idêntico, ou seja, num primeiro momento, fornecer uma perspetiva geral sobre o que é, e seguidamente, através da opção “ver mais”, disponibilizar informação de nível complementar mais detalhado.<sup>145</sup>

Os conteúdos em hierarquia seriam a melhor solução, pois como defende Clara Mineiro “para não correr o risco de se anular a si própria, a informação não pode contar a mesma informação em todos os suportes”<sup>146</sup>. No essencial, deve ser disponibilizada um tipo de informação que ajude o visitante a compreender o que vê, de forma direta e acessível, recorrendo a frases simples, sendo esses suportes as tabelas e os textos. O nível complementar refere-se a conteúdos específicos e ao desejo de conhecer mais,

---

<sup>142</sup> Vd ANEXO XI

<sup>143</sup> PAULINO, Carla *Op.cit* p.64

<sup>144</sup> Vd ANEXO XII

<sup>145</sup> Vd ANEXO XIII

<sup>146</sup> MINEIRO, Clara *Op.cit* p.51

manifestado por parte de alguns visitantes, por isso essa informação deve ser já mais complexa, pormenorizada e especializada e apresentada em suportes que permitam a sua consulta fora do espaço da galeria, como é o caso do website. Como afirma Carla Paulino “o desenvolvimento de uma política de comunicação como estrutura hierárquica, permitiria que os conteúdos da galeria nas exposições se tornassem intelectualmente mais abrangentes”.<sup>147</sup>

No que diz respeito ao conteúdo, os textos com informações essenciais ocupariam algumas linhas, como forma de introdução à peça e aos conteúdos mais significativos, os de informação complementar seriam mais extensos, ocupando várias linhas, com informação mais detalhada (como com os códigos QR), com a possibilidade da opção “ver mais” é permitido ao leitor escolher que tipo de informação quer obter<sup>148</sup>.

A responsabilidade pelas alterações de conteúdo no website seria da própria equipa na galeria que está encarregue do funcionamento do mesmo, nomeadamente a diretora e o assistente executivo. Assim, os textos não iriam apresentar custos adicionais ou significativos para a galeria. Contudo, as intervenções realizadas no website estão sempre sujeitas a custos adicionais. Creio, no entanto, que seria um tipo de investimento a considerar, dado que é seu objetivo tornar a informação disponibilizada mais acessível a uma variedade de público.

---

<sup>147</sup> PAULINO, Carla, *Op.cit* p.53

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As atividades ao longo do estágio na Nová Galerie contribuíram para a aquisição de conhecimentos práticos e teóricos aplicados em contexto profissional, pois através dele pude aplicar competências adquiridas na componente letiva do Mestrado em Museologia, bem como em alguns aspetos da minha área de formação (Línguas e literaturas).

Como galeria comercial, a Nová centra a sua atenção sobretudo nos seus colecionadores assíduos. Contudo, são cada vez mais os visitantes com diferentes backgrounds que a frequentam e que demonstram interesse em saber mais. Contudo, vêm essa informação negada, pelo facto de não existirem suportes informativos. Mesmo quando existem, a informação não é esclarecedora. Por isso, de entre as propostas possíveis, a que considerámos mais proveitosa foi a de analisar a comunicação expositiva em espaços expositivos externos e com base na observação e análise crítica consequente, trazer propostas de melhoria para o interior da instituição.

A minha contribuição fundamentou-se na formulação de algumas medidas que poderiam servir essa melhoria desejada em termos de comunicação, a que acresce o facto de se tratar de uma galeria de arte contemporânea onde interpretação e subjetividade se revelam essenciais. Acredito que algumas das medidas propostas pudessem ser bem-sucedidas, tendo em conta que tentei que as opções apresentadas fossem o menos dispendiosas possível, e pelo feedback final recebido por parte da galeria ficou confirmado. No entanto, pelo que pude observar no meu período de estágio, tenho também consciência de que as aplicações de todas essas propostas resultariam numa tarefa bastante difícil para a instituição, sobretudo do ponto de vista económico. Neste caso cabe à própria Nová Galerie pensar a sua política interna de forma a poder eleger as melhores opções disponíveis.

Paralelamente, a minha participação em todas as instalações, montagens e desmontagens realizadas na galeria, resultaram numa experiência benéfica, no sentido em que permitiu a aquisição de competências práticas que considero, em conjunto com as competências teóricas do Mestrado, um elemento igualmente significativo na aquisição de conhecimentos.

## BIBLIOGRAFIA

- ARSLAN, Luciana & SANTOS, Maria. *Materiais educativos para exposições de arte contemporânea: análise de duas exposições em Uberlândia*. Uberlândia. OuvirOUver v.9, nº2. Instituto de Artes. Universidade Federal de Uberlândia.
- BATTAGLIA, Filippo, *The art Basel Effect: A research on the relation between young artists and art fair*. Erasmus University Rotterdam. s/d
- CHAUI, Marilena. *Filosofia*. São Paulo. Editora África. 2001.
- COLWELL, Peter & MENDES, Elisabete, *Museus e Acessibilidade*, Lisboa: Instituto Português de Museus. 2004.
- COSTA, Rui. *Os códigos QR em museus*. Dissertação de Mestrado. Lisboa. ISCTE/IUL. 2012.
- DESVALLÉES, A & MAIRESSE, F. *Conceitos-chave de Museologia*. Comité internacional para Museologia do ICOM. São Paulo. Armand Colin. 2014.
- DRDOVÁ, Lucie *et al*, *Czech contemporary art*. Prague. Arts and Theatre Institution, 1ª edição. 2012
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona. Editorial Lumen.1993.
- EVON, Kia. *Thinking outside the white cube. Polemic study of contemporary art space*. Helsínquia. Aalto University. Departamento de Arquitetura. 2017.
- Gallery text at the V&A: A ten point guide*, 2008 Disponível em: [http://www.vam.ac.uk/files/file\\_upload/44614\\_file.pdf](http://www.vam.ac.uk/files/file_upload/44614_file.pdf)
- GURGEL, Thais. *Exposição e texto na arte contemporânea*. São Paulo. USP. 2013.
- HEIMLICH, Nathalie. *Práticas de arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico*. Sociologia&Antropologia. Rio de Janeiro, v.04. 2014.
- HOOPER-GREENHILL, Eilian, *Museums and their visitors*. Londres. Routledge. 1994.



- IPM- *Plano de Conservação Preventiva: Bases orientadoras, normas e procedimentos*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, 2007. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/ljf/ipmplanoconservacaopreventiva.pdf>
- JURGENS, Sandra Vieira. “A sacração do white cube. A persistência de um modelo moderno”. In *arq./a – Revista de Arquitectura e Arte*, n. 108. 2013. p.008
- LORD, Barry & PLACENTE, Maria (2ed). *The Manual of Museum Exhibitions*. Maryland. Rowman & Littlefield. 2014.
- MINEIRO, Clara, “Mas as peças não falam por si?” in *Museologia.pt*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, ano I, nº1, maio 2007 p. 43-47
- MONTANER, Joan & RUEDA, Ana, *Del informalismo al arte conceptual*. Barcelona. Universitat de Catalunya. 2015
- MONTEIRO, Joana D’oliva. *A galeria de exposições temporárias do Mosteiro de Alcobaça-Reflexões e contributos na ótica do discurso expositivo*. Dissertação de Mestrado. Lisboa. FCSH. 2010.
- MATOS, Ana, *Que galeria para o século XXI? Uma possível reflexão*. Dissertação de Mestrado. Lisboa FLUL.2011
- MANACORDA, Francesco. *For whom do we write exhibitions? Towards a Museum as commons*. Stedelijk Museum Amsterdam. s/d
- O’DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, 4th Edition. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, Ltd, 1999
- ORWELL, George, “Politics and the English language” *Journal Horizon*, volume 13, 1946, p. 252-265
- PAULINO, Carla, *Comunicação para todos. Estudo de caso sobre o Museu Calouste Gulbenkian*. Dissertação de Mestrado. Lisboa. FSCH. 2009.
- PEREIRA, José Carlos. *O valor da arte*. Lisboa. Fundação Francisco Manuel dos Santos. 2016
- TAVARES, Marta, *A importância das feiras de arte: o caso das Feiras de Arte e Antiguidades da Associação Portuguesa dos Antiquários*. Dissertação de Mestrado. Lisboa. ISCTE. 2015
- THOMASSEN, Ingrid. *The role of scenography in museum exhibitions. The case of the Grossraum at Norwegian Museum of Science and Technology*. Oslo. Instituto para Estudos Culturais e Línguas Orientais. 2017

TRENCH, Lucy, *O texto nas exposições do V&A*, in Boletim RPM, Lisboa: Rede Portuguesa de Museus, nº26, dezembro, 2007.

Victoria and Albert Museum. British gallery text guidelines, 2003 Disponível em: [http://www.vam.ac.uk/files/file\\_upload/10808\\_file.pdf](http://www.vam.ac.uk/files/file_upload/10808_file.pdf)

WILLIAMS, Gilda, *How to write about contemporary art?* Londres. Thames & Hudson. 1ª ed. 2014

## **Consultas em linha**

### **Nová Galerie**

Disponível em: <https://www.novagalerie.cz/>

(Consulta a 11 setembro 2019)

### **SCOPE Art Show**

Disponível em: <https://scope-art.com/>

(Consulta a 20 junho 2019)

### **START Art Fair**

Disponível em: <https://www.startartfair.com/>

(Consulta a 20 junho 2019)

### **Art Prague**

Disponível em: <https://www.artprague.cz/>

(Consulta a 20 junho 2019)

### **E-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia**

Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/>

(Consulta a 6 de agosto de 2019)

### **a.muse.arte**

Disponível em: <https://amusearte.hypotheses.org/>

(Consulta a 6 de agosto 2019)

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Organograma .....	44
Figura 2: Exposição START em 2014, numa das salas de exposição .....	45
Figura 3: Acessibilidade para o piso inferior (subterrâneo) .....	45
Figura 4: Exposição <i>Somnanbul</i> numa das salas, 2017.....	46
Figura 6: Caracterização espacial .....	47
Figura 7: Texto na exposição "The Celts" .....	48
Figura 8: <i>Flyer</i> da exposição “Slav Epic” .....	49
Figura 9: Proposta de tabela .....	50
Figura 10: Instalação “Boxing faces” da exposição “ Hard Times”. .....	51
Figura 12: Exemplo textos de secção (2/2) .....	53
Figura 13: Tabelas de objeto (1/2).....	54
Figura 14: Tabelas de objeto (2/2).....	55
Figura 16: Informação sobre a galeria .....	57
Figura 17: Exemplo de apresentação .....	58

## ANEXOS

### ANEXO I

- Organograma da galeria (Figura 1), elaborado pela então assistente executiva e minha orientadora no local de estágio, Lenka Trávníčková.

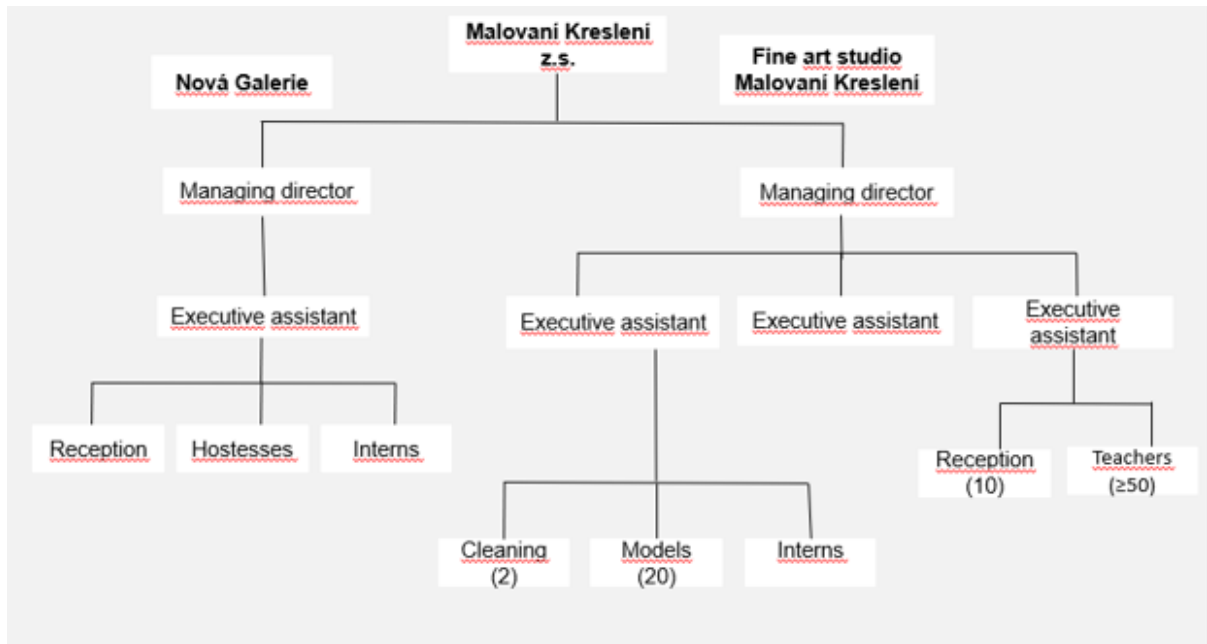


Figura 1: Organograma

## ANEXO II

- Espaços da galeria

Nota: Fotografias da minha autoria com exceção das Figura 2 e 4 (representam exposições anteriores ao meu estágio).



Figura 2: Exposição START em 2014, numa das salas de exposição



Figura 3: Acessibilidade para o piso inferior (subterrâneo)



**Figura 4: Exposição *Somnanbul* numa das salas, 2017**



**Figura 5: Exposição *Mapa Hor* numa das salas de exposição**

### ANEXO III

- Caracterização espacial (Figura 6) mais aproximada da concepção do piso subterrâneo da Nová galeria.

Retirado de uma apresentação da aula de Arquitetura de Museus e Museografia, disponibilizado pela Prof. Helena Barranha.



**Figura 6: Caracterização espacial**

## ANEXO IV

- Exemplo da abertura de uma caixa de texto para explicação de um termo técnico.

# Hoards

V oblasti Čech lze duchovní svět Keltů sledovat po celé období mladší doby železné podle ukládání různých druhů **depotů**, tedy souborů předmětů označovaných i jako **poklady**. Ty se vyznačují záměrným výběrem některých předmětů denní potřeby nebo předmětů mimořádné ceny, předmětů **přímo souvisejících s oblastí kultu**, amuletů speciálně vyrobených pro kultovní praktiky nebo předmětů již rituálně zdeformovaných. V Čechách byla také nalezena část výjimečné kamenné sochy, zobrazující příslušníka stavu druidů, zajišťujících náboženské vzdělávání a obřady. Další údaje o **duchovním světě Keltů** lze vyčíst z podoby jejich pohřebišť. Praxi ukládání depotů začínáme sledovat na pokladech keltských mincí.

In the area of Bohemia, the spiritual world of the Celts can also be followed throughout the Late Iron Age on the basis of various types of **hoards**. These are characterised by the intentional selection of certain articles of daily use or objects of extraordinary value, those **directly related to the cult area**, amulets made specially for cult practices or artefacts that had already been ritually deformed. Part of an extraordinary stone statue depicting a member of the druid class providing religious education and conducting ceremonies was also found in Bohemia. Additional information on the spiritual world of the Celts can be ascertained from the appearance of their cemeteries. We begin our look at the practice of depositing hoards with Celtic coins.

**Depot** – jistě též poklad, sátek, trezorek  
nález. Soubor předmětů podobného  
charakteru (zbraně, šperky, náramky,  
předměty, mince atd.) záměrně uložených  
do vybraného prostředí z různých důvodů:  
nábožensko-rituální jako obětiny, nebo  
ochrany za účelem uchování majetku  
v případě války nebo jiného ohrožení.  
Depoty ukládány jako obětiny/veřky se  
často nacházejí v kontextu výrazných  
krajinových prvků: skály, samostatné  
kupce, prameny, bažiny atd. Známé  
umístění depozovaných předmětů do  
větších nádob, v případě duchovního  
nebo podstatného depotu se jednalo  
o rozdílné trezové kotle  
Hoard – a treasure, stock or mass find  
An assemblage of similar artefacts  
(weapons, ornaments, tools, tokens, coins,  
etc.) intentionally deposited in a chosen  
environment for various reasons: religious  
ritual as an offering, or to hide goods in  
the event of war or other threats. Hoards  
deposited as offerings are often found in  
the context of distinct landscape elements:  
cliffs, stand-alone hills, springs, swamps, etc.  
Hoards have been found in large vessels, the  
Duchcov and Podmokaly hoards were held in  
large bronze cauldrons

Figura 7: Texto na exposição "The Celts"



## ANEXO V

- *Flyer* da exposição “Slav Epic”



**Figura 8: *Flyer* da exposição “Slav Epic”**

## ANEXO VI

- Proposta de tabela de objeto para uma das obras da exposição “Slav Epic” contrapondo com a imagem do ANEXO V (Figura 9).

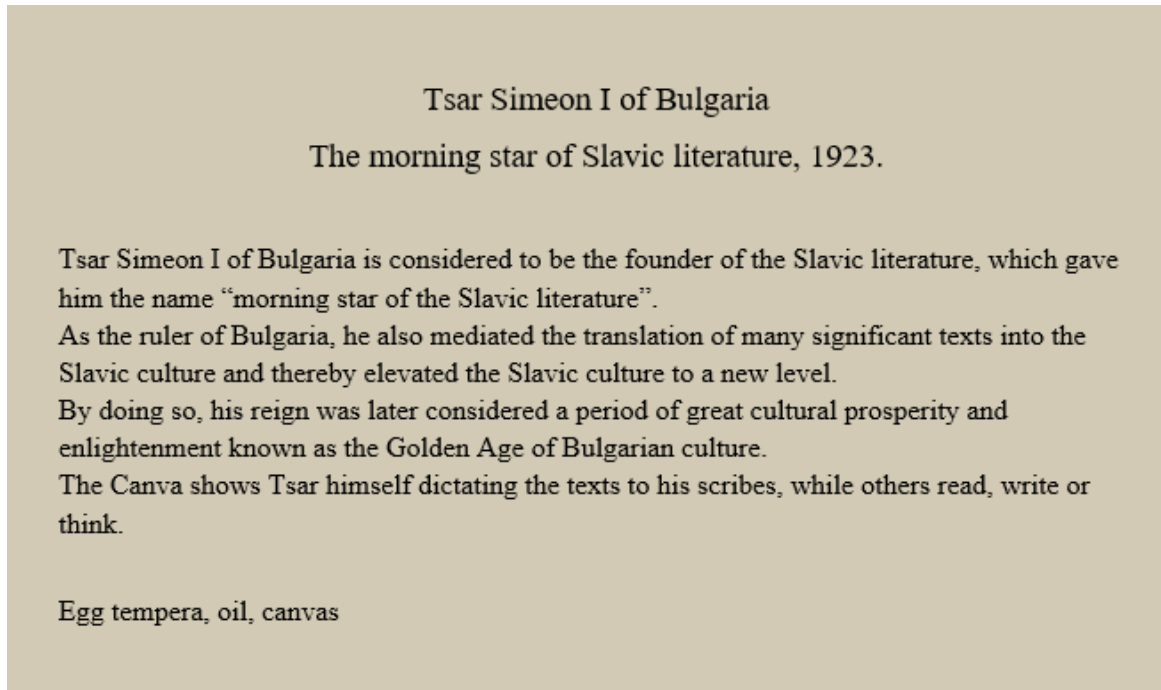


Figura 9: Proposta de tabela

## ANEXO VII

- Instalação “Boxing faces” da exposição “Hard Times”.



Figura 10: Instalação “Boxing faces” da exposição “ Hard Times”.

## ANEXO VIII

- Exemplo de texto de secção da exposição “Breath of icons”

After the occupation in 1968, Jiří Valenta, like many others artists and intellectuals, emigrated from the country. He crossed Vienna and headed for the north of Germany to Hof Dodau near Eutin where he found his refuge at the Berlin gallerist Jarry Kilian. He continued developing the correlation of geometry and figurative shapes, and, besides his remarkable cycle of nine paintings, *Tribute to Master Theoderic*, subtitled *Nine Attempts to Hang a Man into Space* (1968), he created the cycle of etchings *Dodauer Billiard – Anthropometric Exercises* (1969). In these works, Valenta determined the space of the universe as a structure of exact lines, in which man is found, accidentally and unexpectedly caught in the soft web of fate, having no idea when and in what direction he will be catapulted from his life course. Man and his fate are symbolized by the fragment of the body (stylized head, palm, lips, slightly open mouth, nipples, torso), but also a tangle of biomorphic matter, damp and shivering, depicted on the fibres of the cosmic lines of force. Solitude, screams of pain and despair waft through the silence of space. One of his frequent motifs is a sphere as a reference to macrocosm but at the same time the principles of the matter structured from atoms, and back to the main thought according to which the whole macroworld is contained in every microparticle. Valenta discovered both the birth and ending in it, two contradictory principles that are mutually conditioned and that result in more general **issues of dualism of matter (body) and soul (mind)**.

Figura 11: Exemplo textos de secção (1/2)



Valenta's creative path started with his studies at the Prague's Academy of Fine Arts (1953–1959) and the possibility of being confronted with his contemporaries in art, who, just like him, were striving for an earthier artistic language (Jean Dubuffet) as well as for the content and (anti)aesthetic possibilities of material structures (Jean Fautrier, Alberto Burri, Antoni Tàpies). The interesting thing we cannot omit, especially in relation to the Museum Kampa, is that in case of Valenta, it was also his encounter with František Kupka's work that played a significant role and that reinforced the artist's natural calling for order and spiritualization of matter. An important milestone was the effectuation of two non-public studio exhibitions *Confrontations I and II* (1960) from which the first one took place in the very Liben studio of Jiří Valenta. Besides him, other participants were Jan Koblasa, Zdeněk Beran, Čestmír Janosek, Antonín Málek, Zbyšek Sion, Antonín Tomalík, Aleš Veselý, and Vladimír Boudník from the previous generation. The nature of the represented artworks but also the atmosphere of the era was well expressed by the unpublished text by František Smejkal: "...feelings of loneliness and solitude, fear, uncertainty, uprootedness and metaphysical anxiety." Yet during his *informel* period, Valenta did not struggle through darkness and the crudeness of matters and then the tough existential burden like his contemporaries but since the beginning, he worked with positive sensitivity, as we can observe on his plaque ***Collage II*** (1960) opening symbolically the exhibition. Geometric shapes emerge from the surface of the painting with less or more intensity, a square and a rectangle appear as symbols of stability and balance, and also a circle as a reference to infinity, closed connection and unity (***Study II***, 1963–1964), and a spiral or concentric circles (from the cycle ***Little Observations***, 1962) as symbols of transformation and the path to one's interior. Later on, more descriptive shapes are also applied, especially the shape of an egg as a symbol of the miracle of life, the mother's womb and resurrection (***Portrait of the Annunciation***, 1966). Valenta confronted with figurative morphology, in particular fragments of human body, facial details, palms and feet but also the embryo and clusters of soft tissues since the mid-1960's. This is how Valenta's distinctive language of abstraction and figurative morphology emerged, to which the artist imprinted his life theme of **man in the order of space**.

Figura 12: Exemplo textos de secção (2/2)

## ANEXO IX

- Tabelas de objeto da exposição “Transportes” do Museu Técnico Nacional



Figura 13: Tabelas de objeto (1/2)

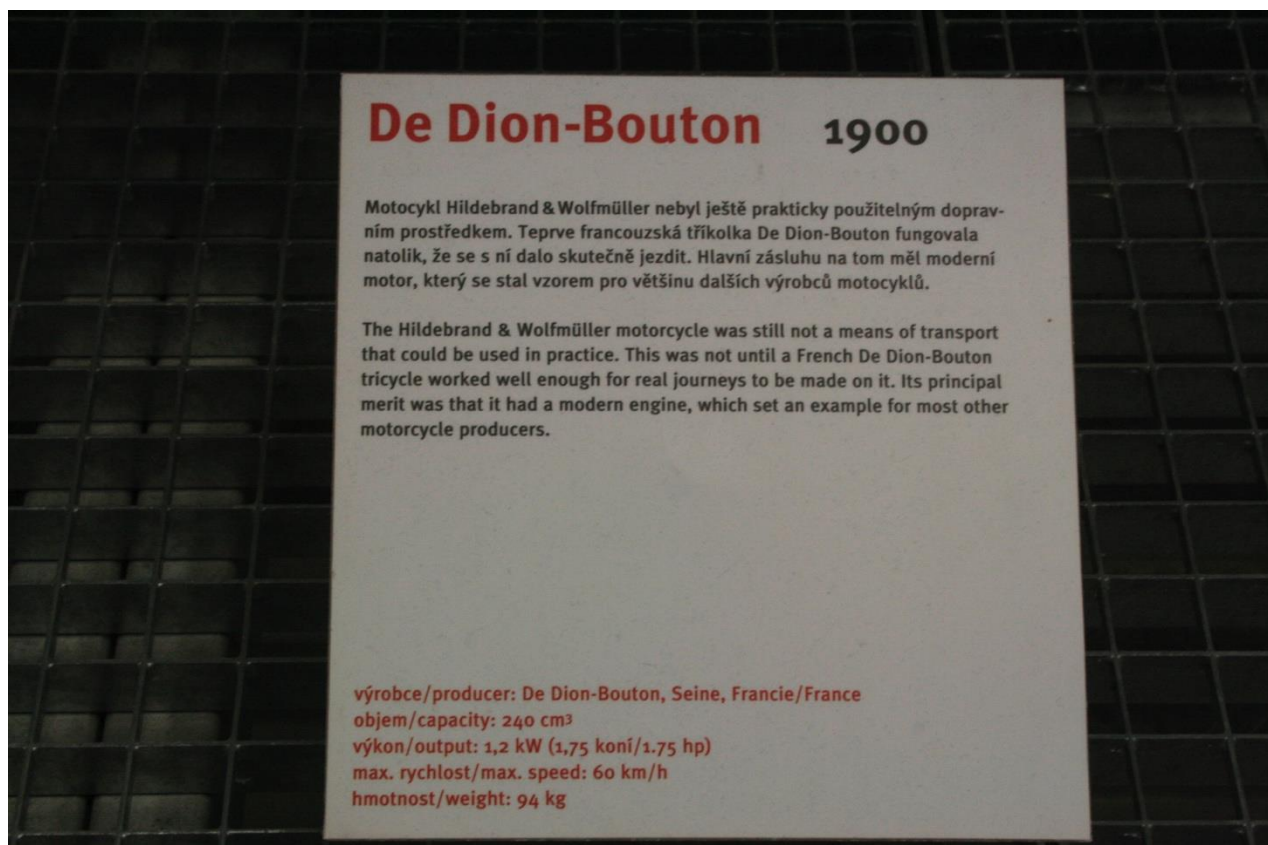


Figura 14: Tabelas de objeto (2/2)



## ANEXO X

- Exemplo de texto introdutório da exposição “Hard Times”.

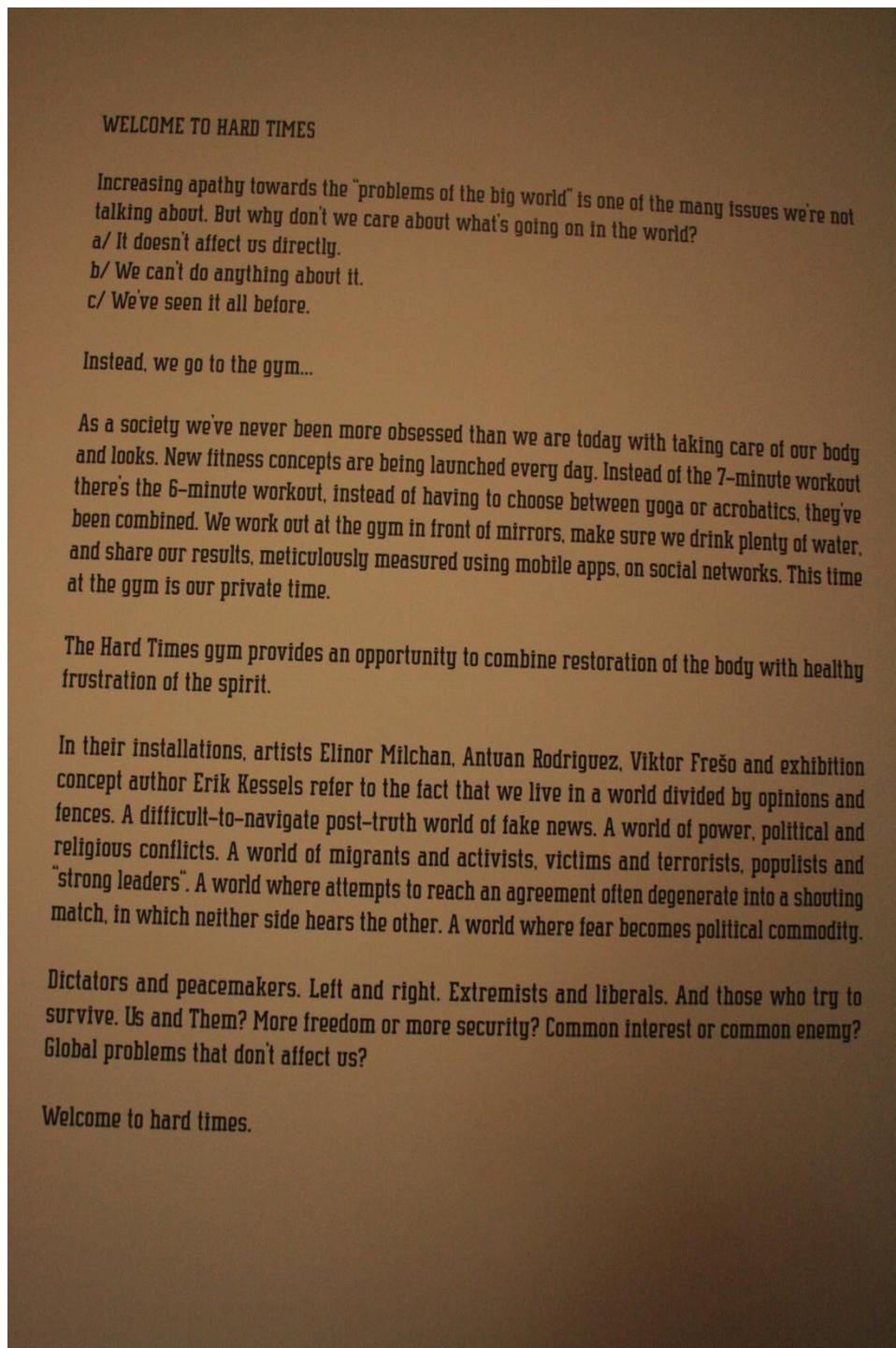


Figura 15: Exemplo de texto de introdutório



## ANEXO XI

- Informação sobre a galeria fornecida no site da instituição Nová Galerie



**Figura 16: Informação sobre a galeria**

## ANEXO XII

- Exemplo de apresentação de biografia de artistas da galeria *White Cube* em Londres.

Overview Artist profile



Jac Leirner

Jac Leirner's multifaceted work is formulated through a process of collecting and ordering; tapping into what the artist has described as the 'infinity of materials'. Since the mid-1980s, Leirner has amassed the ephemeral and incidental products of consumer culture, and reappropriated them into visually compelling sculptures and installations that demand to be both seen and read.

FULL PROFILE

**Figura 17:** Exemplo de apresentação

ANEXO XIII

- Exemplo de descrição de exposição na galeria “ White Cube” em Londres.

Memory Palace

OverviewWorksArtists

ADICIONAR AO CALENDÁRIO  
SHARE

Curated by Susanna Greaves and Susan May  
11 July 2018 – 2 September 2018  
White Cube Bermondsey

'Memory Palace' was a major group exhibition extending across White Cube's London galleries in Bermondsey and Mason's Yard.

Featuring more than 90 recent works by over 40 artists, 'Memory Palace' sought to inspire reflections on the forms and themes of memory. The exhibition's architecture led the viewer through six aspects of memory: Historical (at White Cube Mason's Yard), Autobiographical, Traces, Transcription, Collective and Sensory (at White Cube Bermondsey).

READ MORE

Exhibitions




Figura 18: Exemplo de descrição

59